

GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1896

470e Livraison. Tome Seizième. — 3e Période. 1er Août 1896.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

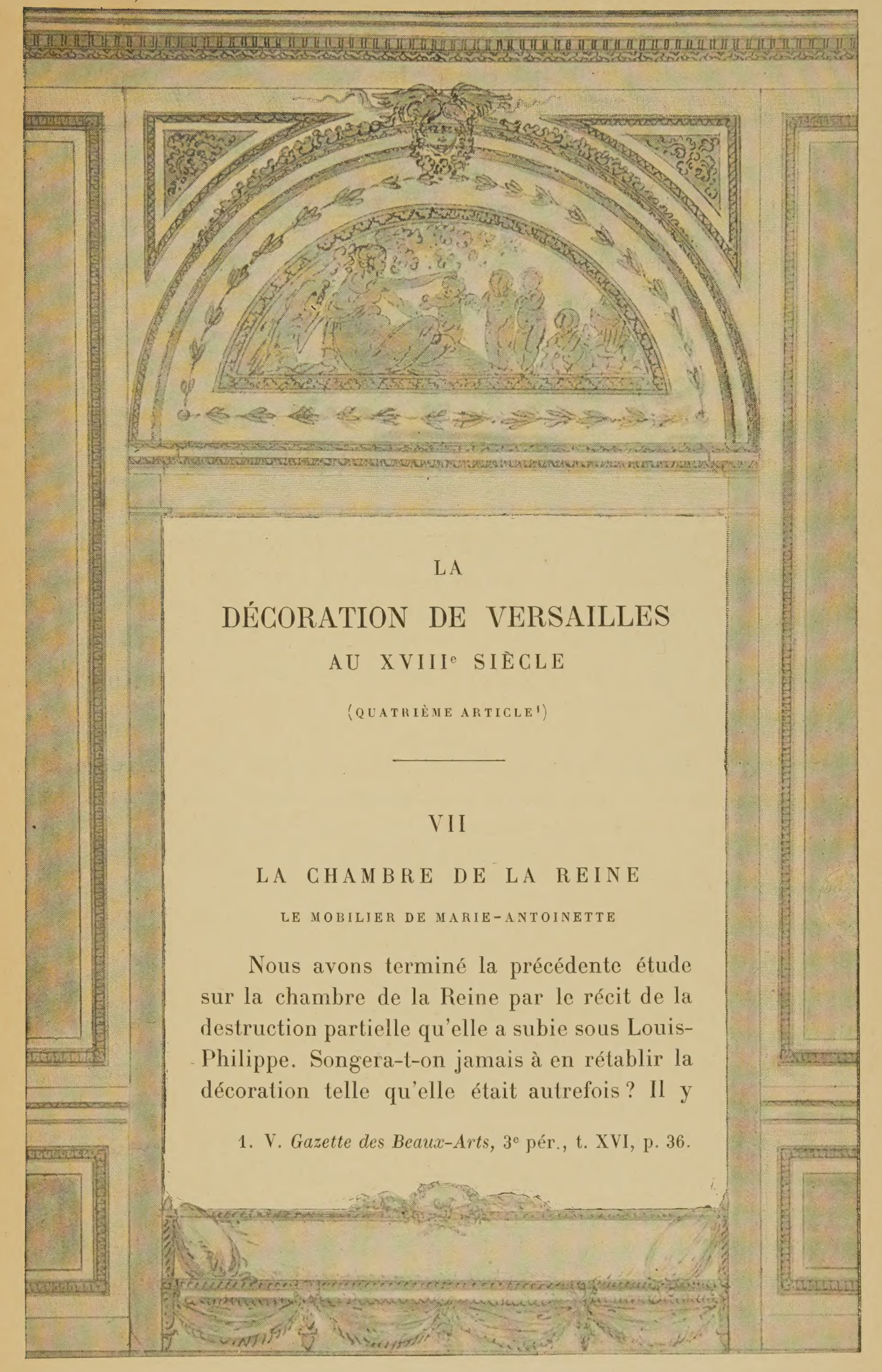
(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er AOUT 1896

TEXTE

GRAVURES

*La gravure **Eschyle** doit être reportée à la page 33 de la livraison de juillet.*



LA

DÉCORATION DE VERSAILLES

AU XVIIIe SIÈCLE

(QUATRIÈME ARTICLE[1])

VII

LA CHAMBRE DE LA REINE

LE MOBILIER DE MARIE-ANTOINETTE

Nous avons terminé la précédente étude sur la chambre de la Reine par le récit de la destruction partielle qu'elle a subie sous Louis-Philippe. Songera-t-on jamais à en rétablir la décoration telle qu'elle était autrefois ? Il y

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XVI, p. 36.

manquerait, semble-t-il, entre autres morceaux essentiels, la cheminée. Celle de Marie Leczinska avait été remplacée en 1782, sur le désir de Marie-Antoinette, au moment où on parqueta sa chambre à neuf [1] ; c'est alors qu'on installa cette « belle cheminée en griotte avec bronzes dorés » indiquée dans les rapports de l'architecte Nepveu comme retirée en 1834. Toute trace de cette œuvre d'art semblait perdue ; mais je crois l'avoir identifiée tout récemment dans un appartement privé du Grand Trianon.

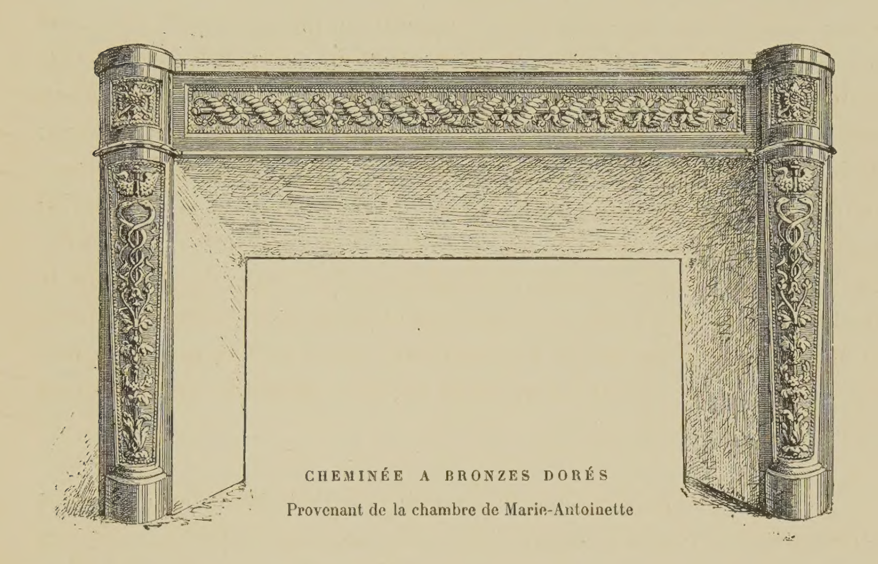
Les dimensions, la qualité du marbre, le style, la beauté des bronzes, tout concourt à la faire reconnaître. La pièce qui l'abrite, et qui est aujourd'hui le salon du conservateur du palais, a servi de cabinet au roi Louis-Philippe, dans ses séjours à Trianon ; il est assez naturel qu'on y ait utilisé la cheminée mise en caisse par Nepveu. M. le colonel Tournier aurait, je le sais, le plus délicat empressement à rendre à l'usage public ce magnifique morceau, si on pouvait le placer dans une des salles de Versailles. Les guirlandes, les banderoles, les bouquets, les caducées appliqués avec tant de goût sur le marbre rouge, laisseraient admirer et étudier, dans cette cheminée de Marie-Antoinette, sortie vraisemblablement de l'atelier de Forestier, un nouveau chef-d'œuvre de la ciselure française au milieu du règne de Louis XVI.

Les gravures publiées par la *Gazette* pour l'article du mois dernier permettent de restituer par la pensée un ensemble artistique qui eût évoqué le passé de la chambre de la Reine avec bien plus de force que ne le font pour le visiteur les portraits, d'ailleurs bien placés, de Marie Leczinska par Nattier et de Marie-Antoinette par M[me] Lebrun. On aimerait savoir maintenant comment était meublée jadis cette pièce au balustre doré où vécurent les reines et les dauphines, et qui vit naître, avec le cérémonial que l'on connaît, dix-neuf enfants de France. Comment était-elle, du moins, au moment du dernier séjour de Marie-Antoinette ? A la vérité, on ne sait encore quels meubles s'y trouvaient parmi ceux qui passent pour provenir de la Reine. M[me] Campan dit que la toilette, « le meuble ordinairement le plus riche et le plus orné de l'appartement des princesses », était tirée au milieu de la chambre, pour la toilette de représentation

1. Extrait des réparations pour 1782 (Archives Nationales, O[1] 1770). A cette même date appartiennent des dessins pour le grand cabinet intérieur de Marie-Antoinette ; le plus important (O[1] 1774) forme l'encadrement de la page précédente.

de la Reine et pour son déshabiller du soir[1]; mais personne ne nous apprend ce que ce précieux objet est devenu. N'avançons, en attendant, dans ce pays peuplé de légendes que guidés par de sérieux documents.

MM. de Goncourt ont cru mettre la main sur l'inventaire révolutionnaire du mobilier de Marie-Antoinette à Versailles et ont publié intégralement, dans leur *Histoire* de la Reine, la partie qui regarde la chambre à coucher[2]. En se reportant au manuscrit cité, on trouve qu'il s'agit seulement du mobilier de Marly[3]. J'ai été plus



CHEMINÉE A BRONZES DORÉS

Provenant de la chambre de Marie-Antoinette

heureux en recourant aux inventaires du Garde-meuble qui ont été dressés pour Versailles dans les années 1787 et 1789[4], et qui donnent sur l'ameublement du Roi et de la Reine d'exactes indications.

Voici le texte de ces états pour la chambre à coucher de Marie-Antoinette :

Un grand meuble d'hiver complet, en brocard d'or et d'argent sur fond cramoisi, dessin à grand cartouche, largeur d'une aune avec pilastres et colonnes torses, orné ainsi que le meuble de broderie, en enrichissement de paillettes, bouillon et bombés or et argent dans toutes les parties

1. Campan, éd. de 1825, I, p. 313. Cf. notre livre *La Reine Marie-Antoinette*, 6e éd., p. 161.

2. *Histoire de Marie-Antoinette*, nouv. éd. in-18, pp. 156-157.

3. « Nous, représentants du peuple en commission à *Marli*..., le 28 et le 30 brumaire an II... » Bibliothèque Nationale, *Fr.* 7818 (anc. suppl. fr. 1889), ff. 39-41.

4. Archives Nationales, O[1]3475.

du dessin, orné de franges d'or à guirlande de cortisanne d'or et bouillonnades aux endroits cy-après. Les sculptures dorées.

Ledit meuble composé, savoir :

Un lit à grand impérial en voussure de 6 pieds 1/2 de large, 7 pieds 1/2 de long, 14 pieds 7 pouces de hauteur de colonnes du chevet, surmonté d'un couronnement richement sculpté, orné d'une corniche à contours, fleurons et guirlandes, surmontée d'enfants en diverses attitudes, tenant des branches de lys et couronnes de fleurs, le tout doré, le chantourné orné idem, sculpté et doré, les ferrures et tringles dorées et couleur d'eau.

En étoffes, composé de la courtepointe et soubassement, orné de franges et galon brodé, un chantourné grand dossier, quatre bonnes graces d'un lé bordé de mollet à tette de cortisanne, et doublé de satin. L'impérial vousse, quatre pentes intérieures orné de franges de 5 pouces avec tette de cortisanne d'or, trois grandes pentes de 6 pouces, avec teste idem. Les rideaux du lit en gros de Tours cramoisi bordé de mollet...

La tapisserie en quatre pièces, dudit brocart, orné de pilastres à colonnes torses et bordures haut et bas en broderies.

Quatre parties de portières de deux lés dudit brocard.

Quatre cartonnières d'un lé dudit brocard.

Quatre parties de rideaux de croisée de deux lés de gros de Tours.

Quatre parties de doubles rideaux en taffetas blanc de trois lés chacun.

Un grand canapé avec son matelas, deux traversins et deux oreillers couvert dudit brocard galon et broderie... Le bois sculpté et doré.

Douze pliants sculptés et dorés idem couverts dudit brocard...

Un paravent de six feuilles, sculpté et doré à charnières de cuivre, quatre pieds de haut et couvert de brocard idem...

Un écran sculpté et doré...

Deux colonnes pour le pied du lit.

Un marchepied à deux marches couvert en satin.

Le coucher composé de quatre matelas de futaine et traversins de duvet et bazin.

Deux paires de bras dorés d'or moulu, à trois branches montées sur une gaine demi-ronde ornée d'une guirlande de laurier surmontée d'un vase à anses avec guirlande de laurier...

Un feu doré d'or moulu à sphinx, monté sur une embase ovale, ornée d'une tête de caractère entourée de cornes d'abondance et branches de laurier sur le devant[1]...

Deux lustres de cristal de roche et leurs cordons en or.

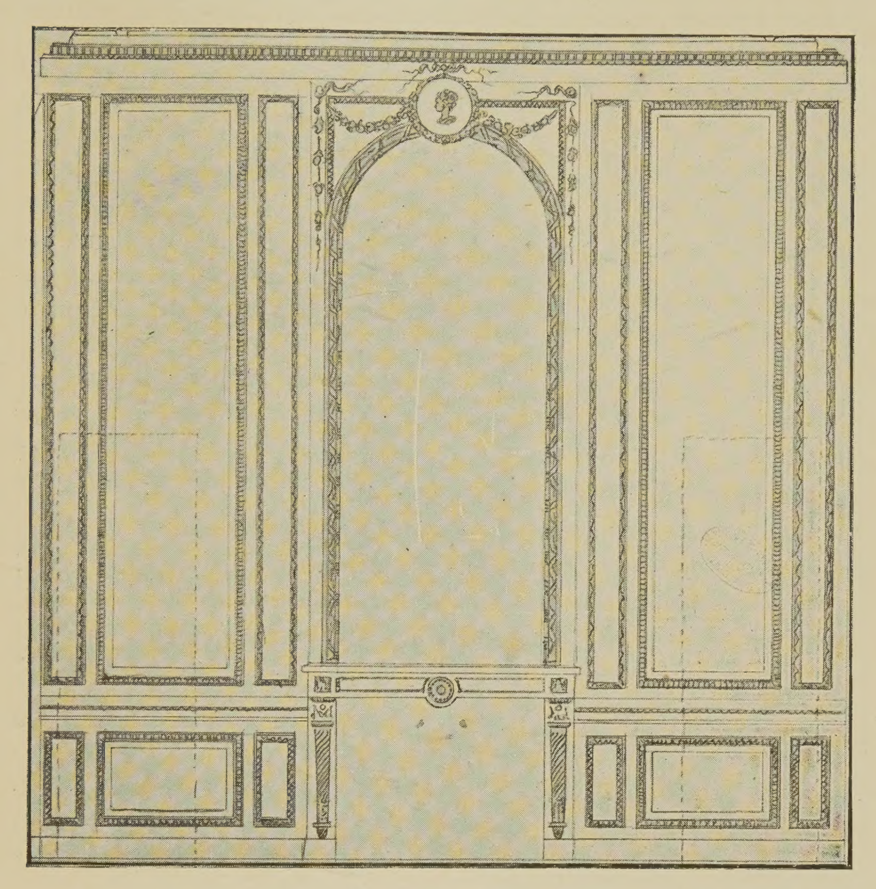
Deux fauteuils à carreaux.

Une table de nuit de bois à placage à dessus de marbre.

Une pendule de bronze doré d'or moulu, faite par J. B. Baillon, dont le

1. Ce qui suit est complété d'après un état de 1786.

cadran est d'émail et les éguilles de bronze doré, porté sur deux consoles accompagnées de palmes au milieu desquelles est un masque de femme, sur les côtés sont des ornements et mosaïques et deux bouquets de fleurs le tout terminé d'un Amour tenant de la main gauche une faux. Le pied



PROJET POUR LE CABINET INTÉRIEUR DE MARIE-ANTOINETTE

(Dessin inédit des Archives Nationales)

aussi, de bronze doré, orné de rocailles, fleurs, plumes, deux dragons, et d'une tête de Borée, hauteur de 4 pieds avec le pied, sur 14 pouces de large.

D'autres détails sont fournis par les travaux d'ébénisterie, sculpture et ciselure, qu'entraîna, en 1786, la réfection du meuble d'hiver décrit dans notre inventaire[1]. On refit le canapé et l'écran. La sculpture

1. L'ancien meuble de Marie-Antoinette est brièvement décrit dans l'inventaire général de 1776, comme ameublement de brocard, fond cramoisi à fleurs d'or, orné de différentes bordures assortissantes (O^1 3457). Celui de Marie Leczinska, comprenant le lit où elle mourut et qui fut remis, suivant l'usage, à

du lit, surtout, fut reprise entièrement ; on ajouta, sur des modèles fournis par Martin, des guirlandes de fleurs et une tête au centre de face de l'impérial, et on plaça deux branches de lis de cuivre dans les bras des enfants qui encadraient le devant du lit. Parmi les artistes employés par le Garde-Meuble à ces travaux, il en est, comme Thomire et Forestier, qui ont laissé un nom et des œuvres, et l'ensemble du mémoire peut intéresser quelques curieux[1] :

Versailles. — Pour le service de la Reine.

Lit d'hiver.

Martin. Pour avoir modelé au lit de la Reine des guirlandes en fleurs, une tête pour faire milieu à la traverse de face de l'impérial et deux branches de lis, en cire, fixées aux bras des enfans des angles de face, 96 livres.

Léna. Pour avoir fait mouler les parties modelées à l'impérial, 42 livres.

Fourreau. Pour la sculpture de la tête faite en bois de tilleul, pour servir de milieu à la traverse de face de l'impérial, et fait la restauration des enfans dont il a été refait un bras en entier à l'un de ces enfans, 100 livres.

Laurent. Aux deux encoignures de devant de l'impérial, il a été fait deux grands fleurons avec revers, et double revers avec graines d'où sortent les fleurs, 55 livres.

A la traverse du milieu, avoir jeté en bas la saillie des ornements que l'on supprimoit pour y poser la tête, 36 livres.

Fourni trente pieds de fleurs faisant guirlande à l'impérial, 450 livres.

Forestier. Les branches de lis qui sortent des mains des enfans, de la traverse de devant, sont en cuivre et pesoient en fonte brute 37 livres, à 37 s. la livre, 68 livres 9 sols.

Thomire. Pour façon et monture de ces deux branches...

Laurent. Chantourné fait à neuf en bois de noyer portant 6 pieds 6 pouces de longueur sur 2 pieds de large, au milieu composé de deux courbes profilées, dont les moulures sont poussées à la main pour trois ornements qui sont laurier, cannelures et rais de cœur, deux rosaces en feuilles de refend, et fleurons, les courbes liées avec écharpe surmontée d'une couronne de roses, bouquets de grenade et branche de lis, 308 livres.

Modèle en terre, compris la terre et le moulage, 36 livres.

Mme de Noailles, dame d'honneur, était « en taffetas chiné et autres étoffes en soie. » (Archives Nationales, K 147).

1. Garde-meuble de la Couronne. Mémoires des ouvrages de sculpture en bois, bronze et ébénisterie, faits pendant les six derniers mois de 1786 (Bibliothèque Nationale, *Fr.* 7817, ff. 15-72). Ce registre est isolé à la Bibliothèque.

Le Canapé.

Vallois. Pour avoir fait restaurer la sculpture du canapé avant de n'y rien changer, pour ce, 27 livres.

Martin. Quand il a été avancé de dorer, l'on a senti qu'il seroit utile de changer la grande traverse cintrée du dossier, ce que l'on a fait avec succès. Pour ce modèle en terre, 30 livres.

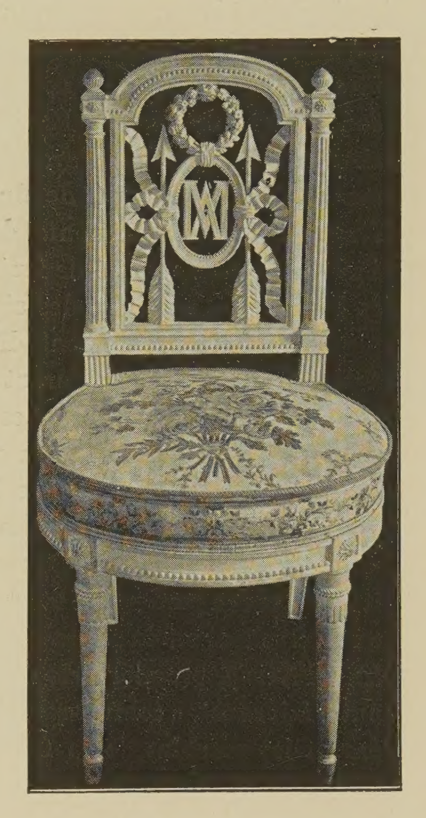
Laurent. Pour avoir fait la traverse du canapé, en bois de noyer orné d'une tête coiffée de plumes, dans le milieu deux grenades de fleurs et fruits, de 22 pouces sur 5 pouces de large, moulures taillées en ruban tournant, filet à jour, frises en rinceaux, rubans de chaque côté de la tête. Moulures poussées à la main, 152 livres.

L'Écran.

Martin, Léna. Pour changement massé en terre les traverses cintrées et le chapeau, et modelé en cire une tête de chaque côté, pour modèle et moulage, 24 livres.

(Le nom manque.) Pour l'exécution en bois de noyer de ces deux traverses avec deux têtes coiffées avec panaches, rubans et couronnes de fleurs en bandeau, moulures taillées en ruban tournant, quatres griffes de lions, 78 livres 4 sols.

Journées de maître et conduite par Laurent pour tout le meuble d'hiver, passé à 120 livres[1].



CHAISE DU MOBILIER DE MARIE-ANTOINETTE

Voici un extrait de l'état de 1789, relatif au dernier meuble d'été de Marie-Antoinette : « Un meuble d'été en gros de Tours broché fond blanc, dessin de fleurs, plumes de paon et rubans, encadré de bordures fond carrelé vert broché, dessin de fleurs, rose et lilas, bordé de crêtes et enrichi de franges de soie... les bois sculptés et dorés,

1. Les mêmes mémoires indiquent, pour le service de la Reine, des travaux de Forestier (fonte moulée sur plâtre), Thomire (ciselure), etc., destinés au « Salon des jeux » (Salon de la Paix). D'autres ouvrages se rapportent au « Salon des Nobles ». Le service du Roi fournit aussi des mentions intéressantes.

partie du meuble en broderie. — Un lit à la duchesse avec impérial en voussure et couronnement composé d'une corniche guirlande en festons, *coqs et aigles*, le tout en sculpture dorée, les ferrures apparentes, dorées, les autres en couleur d'eau. — En étoffe, composé de la courtepointe avec les soubassements tout en broderie, dépassé en soie, dessin composé orné de franges de 3 pouces. — Un chantourné brodé idem, avec son couronnement sculpté et doré. — Le grand dossier brodé idem, avec bordure.— L'impérial avec ses trois grandes et quatre petites pentes, orné de bordures grandes et petites... Les rideaux du lit en gros de Tours blanc encadré et bordé de crète... » L'ancien ameublement de Marie-Antoinette, celui que décrit l'inventaire de 1776, était « de gros de Tours fonds blancs brochés, l'un à ramage de volubilis nués de plusieurs couleurs, bordure de jasmin ». L'impérial du lit, surmonté de plusieurs branches et de quatre aigrettes, était « sculpté de feuilles de laurier, au devant un coq sur les branches et aux coins des aigles portés sur des foudres [1] ».

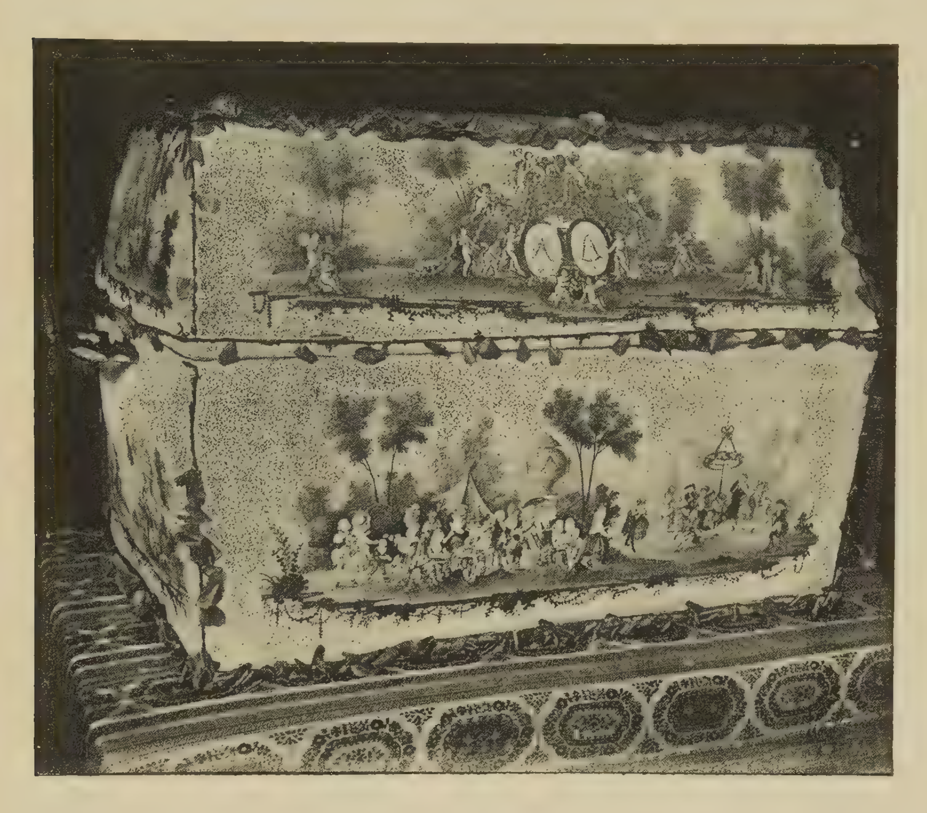
Le meuble proprement dit était en double ; il y avait celui d'hiver et celui d'été. Ils furent renouvelés tous les deux, le premier en 1786, le second en 1787. Les tentures étaient changées deux fois par an. On lit encore dans la voussure, auprès des pitons où était suspendu le dais du lit, des inscriptions tracées par des ouvriers tapissiers, qui indiquent ces changements. L'une d'elles mentionne le lit décrit plus haut : « Dumont, adjoint avec Courtat, tendu le lit de brocart à paillettes dorées, 13 décembre 1787 [2]. » L'entretien et le renouvellement du meuble avaient lieu par les soins de Thierry de Ville-d'Avray, premier valet de chambre du Roi et, selon son titre tout à fait exact, « commissaire général de la Maison du Roi au département des meubles de la Couronne ». On devine quelque chose de ses fonctions et on pénètre un instant dans le service de la Reine, en lisant ce billet de la dame d'honneur de Marie-Antoinette, qui avait dans ses attributions la fourniture de quelques meubles particuliers :

Madame la princesse de Chimay ayant un tapis, le fauteuil de toilette, le tabouret du chevalier d'honneur, et celui qui sert à la Reine pour monter dans son lit, à faire établir assortis au meuble d'été de Sa Majesté, s'adresse à M. Thierry, pour éviter la dépense de faire faire à Lyon la petite quantité d'étoffes nécessaire, imaginant que, d'après l'établissement du meuble neuf, il y aura au Garde-Meuble plus de restant qu'il n'en faut pour les petits

1. Arch. nat., $O^1 3475$.
2. Soulié, II, 176.

objets. D'après cela, elle le prie de lui faire remettre la quantité d'étoffes ci-après, ou en son absence, car elle partira mardi après-midi, à M. Bonnefoy[1], à Trianon, savoir :

Quatre dessus de ployans entourés de pensée. A défaut des dessus de ployans, il faudroit deux aunes de l'étoffe de la tapisserie, c'est-à-dire quatre maîtresses fleurs, ce qui augmenteroit l'ouvrage demandé, si les quatre fleurs ne se trouvoient pas entièrement répétées dans les deux aunes[2].



COFFRE DE SOIE OFFERT A MARIE-ANTOINETTE POUR LA NAISSANCE DU DAUPHIN

(Musée de Versailles)

Versailles est rentré en possession tout récemment d'un objet qui se rattache à une des scènes historiques les plus intéressantes de la chambre de la Reine et qui doit compter parmi les plus précieux souvenirs de Marie-Antoinette. C'est un coffret de taffetas blanc entièrement peint, qui a figuré au Musée des Souverains, et qui est inscrit sur l'inventaire du Département des objets d'art au Musée du Louvre. Ce serait un présent de la Ville de Paris à Marie-Antoinette, offert à

1. Bonnefoy du Plan, garde-meuble de la Reine et concierge du Petit-Trianon.
2. 9 juillet 1787. Archives Nationales, $O^1 2809$.

l'occasion de la naissance du Dauphin et destiné vraisemblablement à contenir sa layette. Les délicates peintures ont peut-être un caractère plus allemand que français, et il ne faudrait pas exclure qu'un artiste viennois y ait travaillé. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est charmante, bien féminine, ingénieusement composée pour exprimer le bonheur de la nation. Paris célébra d'ailleurs cette naissance tant désirée du Dauphin, par les fêtes de 1782, immortalisées par Moreau le jeune et qui furent les dernières grandes fêtes de l'ancien régime.

Le coffre est orné de dix-huit compositions différentes, dont les neuf principales sont à l'extérieur. La plus grande occupe la partie plane du couvercle. On y voit l'enfant nouveau-né présenté par les Grâces à la France, femme couronnée et vêtue d'un manteau fleurdelisé, assise auprès d'un autel chargé de cœurs. Le Temps soutient un écusson portant un dauphin, et la Renommée proclame *Le Désir de la France*, mots inscrits sur une banderole qui sort de sa trompette. Des génies couvrent de bouquets un autre écusson où se trouve l'aigle d'Autriche, entourée de fleurs de lis. Neptune semble donner l'ordre à de petits dieux marins de célébrer, au bruit de leurs conques, l'heureux événement. Minerve, entourée d'amours, plane sur la scène dans un nuage. Sur le devant du couvercle, des amours enlacent de guirlandes les chiffres de Louis XVI et de Marie-Antoinette. Au-dessous, sur le corps du coffre, est une grande fête champêtre, avec galantes promenades, jeux d'enfants, musique villageoise, danses autour d'un mai rustique. Les autres côtés portent des scènes de bergers et de villageois, dans le goût de l'époque qui construisit tant de « hameaux » dans les parcs. Les côtés du couvercle sont réservés à des groupes d'amours, jouant au milieu d'arbres et de ruines. A l'intérieur, garni de guirlandes de fleurs artificielles, le peintre a réuni des amours sur des nuages, sauf dans la composition centrale, qui est encore une scène de réjouissances populaires. Il y a là une foule de jolis motifs d'éventail, qui ont dû faire, par leur gracieux ensemble, l'émerveillement de la Cour.

Revenons à l'ameublement de la chambre de Marie-Antoinette. Pour être tout à fait complet, il reste à faire connaître quelques objets d'art qui en augmentaient l'élégante richesse. Sur la cheminée que la Reine avait fait faire en 1782, étaient placées trois magnifiques pièces, ainsi décrites dans nos inventaires :

91. Un grand vase de lapis en forme de nef, gravé de godrons par le corps. Sur la poupe est un Neptune assis dans une coquille au-dessus d'un grand masque d'où sortent des festons de fleurs liées de rubans, qui vien-

nent joindre la proue faite d'une tête de dragon. Le tout d'or émaillé de couleurs. Le pied à balustre aussi de lapis enrichi de masques, festons et autres ornements d'or émaillé de couleurs, porté sur quatre sphinx. Haut, compris la figure de Neptune, de 14 pouces 1/2 sur 3 pouces 1/2 de long, et environ 4 pouces de large.

117. Une aiguière d'agathe d'Orient gravée d'une mer, vaisseaux, monstres marins, dauphins et autres animaux ; l'anse, le goulot et le pied sont d'or émaillé enrichi de rubis ; au haut de l'anse est un corps de femme avec des ailes, couchée sous un double rinceau. L'aiguière ayant environ 4 pouces de diamètre sur 12 pouces de haut.



COFFRE DE SOIE OFFERT A MARIE-ANTOINETTE POUR LA NAISSANCE DU DAUPHIN

Intérieur du couvercle

80. Un grand vase d'agathe d'Orient, dont le corps est composé de deux pièces, garni par le milieu d'un cercle d'or émaillé, blanc vert, enrichi de petits rubis ; l'autre, d'un corps de femme terminé en cartouche et le biberon de deux masques l'un sur l'autre. Le tout d'or émaillé enrichi de rubis, porté sur un pied à balustre d'agathe garni d'un cercle d'or à jour aussi émaillé et enrichi de rubis, haut d'environ 12 pouces, compris l'anse, sur 3 pouces 1/2 de diamètre.

Ces trois objets existent encore dans les collections nationales. Mon collègue et ami, M. E. Molinier, à l'obligeance de qui on ne fait jamais appel en vain, a bien voulu les rechercher et en faire l'identification. Le premier et de beaucoup le plus important, que représente notre gravure, est exposé dans la seconde vitrine centrale de la Galerie d'Apollon. Ce vase de grandes dimensions, estimé deux

cent mille livres dans l'inventaire de 1791, serait, selon M. Molinier, du règne de Henri IV ou du commencement de Louis XIII. Le vase d'agate en deux pièces n'est pas exposé actuellement, le cercle d'or qui en soutenait le pied ayant disparu pendant un séjour du vase à



VASE DE LAPIS

Autrefois placé dans la Chambre de Marie-Antoinette

(Musée du Louvre)

la résidence impériale de Saint-Cloud. Mais l'aiguière gravée est reconnaissable, comme le vase de lapis, dans la Galerie d'Apollon[1]. A ces divers objets s'attachera désormais le souvenir de Marie-Antoinette.

1. Le vase sous le nº E 242, l'aiguière (époque Henri IV) sous le nº E 38. Ces deux pièces secondaires de notre garniture de cheminée étaient estimées chacune dix-huit mille livres en 1791.

Sur la console de la chambre royale étaient deux vases de jade d'Orient, richement montés et couverts de façon différente, en forme de navire, et au milieu une pièce exceptionnelle[1], où il est facile de reconnaître la « nef royale », devant laquelle les dames devaient en passant faire une révérence :

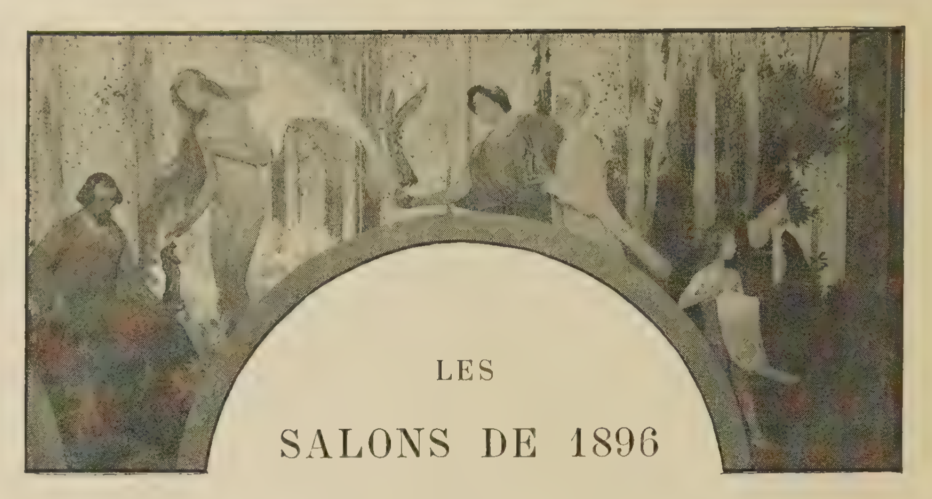
Une belle et grande nef d'or, ciselée de feuilles de refens, d'un cordon et de godrons, ornée sur les deux faces des chiffres du Roi émaillés de blanc, rapportés sur deux branches de laurier et deux palmes émaillées de vert. Le haut de la nef enrichi au tour de dix diamans, douze rubis et huit têtes de lion en relief. A l'un des bouts sont les armes de France et de Navarre en émail, avec deux anges qui supportent une couronne de diamans. A l'autre bout, une tête d'Apollon dans un feston de feuilles de laurier. La nef, soutenue par deux tritons et deux syrennes sur un piédestal chantourné, orné de quatre coquilles émaillées de blanc et ciselées de feuilles, portée par six tortues. Le couvercle gravé des armes du Roi, trois couronnes, sur lequel est posé un groupe de deux dauphins et un petit amour qui supporte une grande couronne d'émail, diamans et rubis, fermée par une fleur de lys de diamans. La nef longue de 21 pouces sur 21 pouces de haut, pesant avec son couvercle 106m. 6on. 1gros.

Telle était la chambre de Marie-Antoinette. Je me suis attardé peut-être à la décrire, à poursuivre les détails qui font revivre cette grande pièce royale, si riche de décoration et d'ameublement, aujourd'hui transformée en salle de musée. On excusera cette infraction à la méthode assez stricte des recherches que nous poursuivons ici. La Reine a le don d'attirer les études minutieuses, et tout ce qui la touche semble intéressant à ses fervents. Ces arides inventaires, cette description des meubles et des objets qu'elle avait choisis, aident à la mieux placer dans son milieu quotidien, encadrent de souvenirs vivants le portrait de Mme Vigée-Lebrun. Il se trouvera des lecteurs à penser que Marie-Antoinette était couchée dans son lit d'été, quand elle entendit vociférer sous ses fenêtres les mégères du 6 octobre, — et que le lit d'hiver, cette année-là, ne fut sans doute pas replacé dans la chambre de la Reine.

PIERRE DE NOLHAC

(La suite prochainement)

1. Cet objet porte les nos 1477, 401 ; les deux vases de jade, les nos 135 et 149, qui aideront peut-être aux identifications. Sur la cheminée du boudoir sont indiqués deux vases d'agate, numérotés 224 et 77. Plus loin, quatre bronzes : « 14, le Lantin ; 279, le Taureau ; 277, le Cheval ; 157, le Centaure Nessus. »



LES

SALONS DE 1896

(TROISIÈME ARTICLE[1])

LA PEINTURE AU SALON DES CHAMPS-ÉLYSÉES

L'art de nombreux ouvriers réalisa des productions décoratives cataloguées au palais de l'Industrie sous près de cinq mille numéros. Parfois décevante à l'Exposition du Champ-de-Mars, la recherche de l'originalité ne dépare pas ces travaux. Les mille procédés d'exécution capables de rendre flatteuses à l'œil les harmonies des couleurs, les grâces des formes, les intentions du sujet, manquent à l'habileté de quelques-uns à peine.

Chaque année s'accroît la science des peintres. Sans trop de gaucherie ils imitent, au hasard de leurs goûts, les prédécesseurs. Naguère on connut des expositions où dominait l'influence de M. Puvis de Chavannes, par exemple ; d'autres où la peinture claire avait conquis les assentiments ; d'autres où la manière noire triomphait. Maintenant, toutes les visions admises au succès rassemblent, pour les vulgariser, des apôtres. Que la gloire touche l'un ou l'autre des artistes et, dans sa voie, se meuvent aussitôt les cohortes d'imitateurs. Sous des noms moins connus on salue les efforts des personnalités notoires, de toutes, depuis Corot jusqu'à Lhermitte, depuis Cabanel jusqu'à Munkacsy, depuis Manet jusqu'à Besnard. En pleine évidence, il existe une grammaire pour l'art de peindre et de dessiner correctement. Beaucoup en font un usage adroit.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XV, p. 449 et t. XVI, p. 5.

Le temps approche qui verra les personnes instruites noter les tons et les lignes d'un paysage, le costume et les traits d'un type humain aussi commodément qu'elles écrivent une lettre. Déjà, si l'on parcourt les salles où les amateurs de photographie montrent leurs épreuves, on admire l'expérience de certains pour choisir les lumières augmentant la valeur suggestive des présentations frustes de la nature.

Comme MM. Dumoulin et Dinet, au Champ-de-Mars, MM. Pinel, Rigolot et Rovel, aux Champs-Élysées, démontrent ce qu'une telle dextérité du pinceau peut offrir d'instructif à l'esprit. Ces voyageurs saisirent l'éclat de la lumière africaine et la fixèrent sur leurs toiles. Ils l'apportent. On jouit d'une nature nouvelle. Grâce à M. Pinel, il devient loisible de connaître des types du Sud-Algérien, la marche de femmes courbées sous la charge de bois qu'elles récoltent, et leurs visages épais, et leurs coiffures blanches, et leurs ombres violettes, et leur geste de race lente. On se plaît autant à voir une foule en burnous réunie par M. Rigolot dans le marché de Ghardaïa, ville de maisons carrées toutes blondes, au flanc de la colline que domine le minaret droit dans la clarté fort spéciale écrasant l'agitation humaine, l'architecture des maisons. On aimerait même le soir à Tunis que M. Rovel décrivit avec le sens trop certain d'un modèle pour faïence décorative.

Il semble que ces artistes firent de leur métier l'emploi le meilleur. Ce serait une mission d'initier aux splendeurs des contrées lointaines, plutôt que de construire les scènes de genre, où l'éternel petit pâtissier, en contraste avec le petit ramoneur, plaisantent le jeune télégraphiste, à moins qu'une âme patriarcale n'assemble autour d'un saladier de cerises une famille à progéniture nombreuse pour enchanter, par des rires enfantins, les bonnes mères.

D'un examen général, il ressort que l'éducation de l'œil se perfectionne. On apprend à voir. Dans les tableaux, la lumière, sa profusion ou ses réticences tiennent la place majeure. Jadis, la plupart ne voyaient pas. Du moins, on copiait un objet, un groupe d'objets; on les parait d'une intention spirituelle, navrante ou patriotique. L'anecdote suscitait une émotion pareille à celle qui assemble les flâneurs autour d'un incident de la rue. Aujourd'hui, l'art moyen veut émouvoir de lui-même. Il s'évertue à enseigner comment un rayon lumineux unit le personnage aux choses ambiantes. D'abord réservés au seul paysage, ces essais gagnent la peinture des intérieurs et celles aussi des batailles. Dans sa visite aux Salons du printemps, le public

peut apprendre à multiplier les sources de joie. Les promenades lui agréeront davantage, parce qu'il retrouvera, dans la nature, une disposition de couleurs dont certains tableaux l'auront averti. L'homme comparera, s'amusera de cette réminiscence. Il apprendra la satisfaction de voir. Peu à peu il accueillera les assauts du soleil dans son intérieur ; il goûtera le délicieux mystère du crépuscule unifiant les meubles, les tentures, les miroirs dans une sorte de personnalité surprenante. Son intelligence se nantira de réflexions. D'un actif, purement occupé de conquêtes immédiates et de plaisirs naïfs, l'art moyen des Salons aura évoqué une âme compréhensive et consolatrice.

Il ne faut donc pas mépriser les efforts modestes de cette multitude ouvrière. Les œuvres aimées par les dilettantes, pour la suggestion, en eux, de l'âme créatrice, ne peuvent susciter les hautes émotions de pensée dans le public. Sans éducation il ne comprend point les idées de M. Whistler, de M. Rodin. Leurs esprits ne le peuvent directement atteindre et l'art secondaire remplit auprès des foules la fonction du professeur obligeant ses disciples à réciter les classiques, afin que, plus tard, la mémoire conseille les intelligences mûries.

De même, la chanson de la nourrice éveille, pour l'enfance, le premier sentiment d'art qui lui fera progressivement chérir les contes de fées, les romans d'aventures, les récits de l'histoire, les drames, les opéras, enfin les livres analysant les complexités du cœur humain, depuis la plus sotte fable sentimentale jusqu'aux plus subtiles analyses des psychologues et aux plus vastes synthèses morales de Hugo, de Flaubert, de Villiers de l'Isle-Adam.

L'art moyen établit des étapes pareilles pour l'éducation de l'œil. Tel saura se réjouir devant la beauté de *La Primavera*, parce que successivement il aura pris plaisir à considérer les chromolithographies, les images du paroissien, les illustrations des journaux, les tableaux de genre, les peintures d'histoire, les marines tempêtueuses, les paysages de chasse, les natures mortes, les Salammbôs, les sirènes, les femmes nues, les Persées libérateurs d'Andromèdes et les symbolisations verdâtres. Certains de ces arrangements imparfaits lui auront révélé le charme de la ligne ; d'autres auront acquis la reconnaissance de son œil à l'harmonie des tons juxtaposés. L'éternelle femme de pêcheur espérant le retour de la barque sur les eaux mauvaises, aura montré la puissance de l'expression physionomique pour émouvoir. La curiosité poursuivra l'examen. Le nouveau attirera. Le désir ira vers le compliqué, le subtil, le pensé. Il admirera



la composition pour la beauté de la composition ; et il savourera l'extase devant un Botticelli, le sens de vivre devant un Frans Hals, le bonheur de la suggestion devant un Puvis, alors que ces toiles,



« ELIZABETH », PAR M. L.-F. DESSAR

(Salon des Champs-Élysées)

soumises à sa vue avant une éducation préalable, n'eussent secoué l'indifférence que pour le rire barbare d'une moquerie.

Ces peintres médiocres et adroits enseignent une autre chose encore. Leur engouement à suivre la mode marque les flux et les reflux de l'action artistique. Qui se reporte à vingt années en arrière, se rappelle le triomphe de l'école affirmant pour maîtres Cabanel et Bouguereau, Jules Lefebvre, les émules de ceux-ci. Eux-mêmes, en théorie du moins, procédaient des artistes de la Renaissance. Ils se

vantaient de suivre le Vinci, Sanzio, voire Botticelli; ils établissaient leur filiation par les Français du XVIIe siècle, par le Poussin. Contre la vulgarisation de leur idée, se dressèrent le réalisme et l'impressionnisme. Les réalistes invoquèrent l'autorité des van Eyck, des Memling, des Clouet, des Mabuse, des Dürer. Les impressionnistes ne parlèrent que de la nature, dont ils furent, au reste, les déformateurs audacieux et géniaux. Ces écoles connurent, à leur tour, le triomphe. Pendant vingt années les théories se choquèrent. La bataille suscita des héroïsmes. Courbet, Millet, Manet, Monet, Pissarro, furent des noms de ralliement. De Nittis et Raffaëlli se manifestèrent.

Voici que le réalisme provoque la réaction. La peinture allégorique reconquiert le terrain perdu, avec le mysticisme et le symbolisme, qui, munis de procédés divers, s'apparentent, de loin, au genre en faveur il y a vingt ans.

En effet, si l'on s'arrête devant la toile de M. Frédéric Lauth, *les Nymphes et Persée*, on se défend mal d'une hésitation. Le genre de Cabanel, qui fut le maître de ce peintre, s'est accru, chez l'élève, de qualités actuelles. L'espace, la lumière, une ou deux figures de nymphes caractérisées appellent la comparaison avec le préraphaélisme, bien accueilli naguère par les jeunes sectes françaises. Certes, la pose conventionnelle, au premier plan, d'une nymphe nue offrant le glaive du héros, le ton trop gentil des chairs, la mièvrerie du dessin, remettent vite à sa place cette répétition d'anciens exemples. Mais il a fallu l'intervention du raisonnement, et, à tout prendre, cela n'est point sans plaire.

Il y manque la force de pensée mise en son dessin de l'*Inspiration* par M. Fantin-Latour, et aussi la luminosité obtenue, en ce seul fusain, par le groupement des hachures. Une muse, d'ample carrure, au milieu des nuées, devient une sorte de divinité immuable et vivante, pour l'homme sombre qui, à ses pieds, la déchiffre. La clarté ne différencie pas sa nature de celle propre au ciel nébuleux. On la sent parente du mouvement des vapeurs. L'homme reste une ombre, dans l'attente de qui l'illuminera.

Ainsi, en confrontant un dessin à une vaste composition peinte, on estime les valeurs réciproques. Malgré bien des affirmations dogmatiques, la pensée demeure encore ce qui constitue la valeur d'une œuvre picturale, musicale aussi bien que littéraire. A l'école dont MM. Cabanel et Bouguereau facilitèrent la tâche, il manquera toujours de penser suffisamment. La coquetterie de la couleur et des formes ne compense pas ce défaut.

D'une femme un peu grasse et qui nage parmi l'eau imprécise montant, jusqu'aux limites, en vagues effilées, M. Fantin-Latour a encore obtenu, par le moyen du pastel, des souplesses. Une impression étrange de solitude, autour de l'*Ondine*, est communiquée. On écouterait l'absence d'autres sons humains. Peintre, le même artiste ne reste pas inférieur, s'il retrace les attitudes où se prélassent *Vénus et les Amours*. Au deuxième plan, une femme embrasse un Amour et le retient avec un mouvement de force.

Cette même force rend monumentale l'*Ève* d'une lithographie, qui paraît mieux ainsi la mère des races, aux flancs mûrs. La lumière précisant cette promesse de fécondité caresse, en une autre image, les jolies chairs de baigneuses. Il est admirable que M. Fantin-Latour, par la simplicité de son dessin patient, atteigne à ce flou plein de reliefs atténués, mais évidents. Son atmosphère participe à la nature ondoyante de l'eau. Elle recule les visions ; elle approfondit les ombres, elle renforce la vie des lueurs. Depuis Rembrandt, les mystères de la clarté n'appartinrent pas à un autre évocateur.

Dans la *Frise* destinée à la décoration de l'Hôtel de ville, M. Henri Martin a dressé des apparitions de muses anguleuses. Verticalement, une file d'arbres au ton clair raye le ciel mauve. Sous leurs feuilles défilent les personnages. Dante et Virgile apportent à un travailleur en tablier de cuir les statuettes de gloire. M. Jean Dampt, coiffé selon la mode de Charles VII, représente la sculpture à qui cet hommage est fait. Frileuse, une créature ailée s'étonne devant l'œuvre. Ailleurs, la déesse de la musique accorde une cithare. Toutes les apparences sont maigres, quasi squelettiques, parmi les lis, les champs de fleurs. De cette intention, il émane un sens du frêle et du transitoire. Ces artistes, ces nymphes, ne sont pas autre chose que des créatures momentanées par lesquelles s'exprime le génie qui passe le long de la frise, s'insuffle en chaque figure, l'illumine de même sorte. Cette synthèse est manifestée si clairement que, parmi les groupes de figures ailées, les personnages en costume moderne ne produisent pas de tache fâcheuse. Les directions, les lignes et les nuances restent en accord. Mais la synthèse dépend d'autre chose. La touche du pinceau appose des traits de coloration qui se mêlent peu, ne se fondent pas. Selon la loi des complémentaires, les tons divisés en leurs éléments se recomposeront à distance sur la rétine de l'observateur. Employée d'abord par les impressionnistes Signac et Seurat, qui obtinrent des effets fort intenses de mer lumineuse, cette méthode donnera toujours des résultats désirables dans les grandes

compositions décoratives, vues de loin et d'en bas par le spectateur. Ainsi divisée en stries, la coloration acquiert, recomposée, un éclat incontestablement supérieur à celui que prépare le mélange sur palette.

Cette méthode de peindre rajeunit la tradition qui conseille de personnifier par des figures ailées l'esprit évocateur de l'artiste.

Les trois sortes d'apparitions, dues aux arts si différents de MM. Fantin-Latour, Henri Martin et Frédéric Lauth, affirment que l'essor du réalisme n'a nullement éclipsé la symbolique picturale. Au Champ-de-Mars, chaque année, les œuvres de M. Ary Renan en donnent un exemple admiré. Quel tort est celui des novateurs déclarant effacer du monde les tendances qu'ils attaquent !

La conception de détruire reste barbare. Il appartient au siècle nouveau d'admettre l'émulation de toutes les formules. Car il n'est pas de réel ni d'irréel. Tout se nomme humain. Le surhumain naît de la réflexion humaine, phénomène psychique aussi positif que celui constatant la présence d'une maison, d'un arbre, d'un animal.

Au reste, les philosophies nous apprennent comment il demeure impossible de démontrer l'existence extérieure d'objets correspondant à nos sensations. La matière devient une hypothèse de l'esprit. Seule la perception constitue le fait. Les erreurs des sens et le daltonisme, probablement universel, révélèrent, grâce à la science, que nulle réalité certaine ne correspond aux images surgies dans l'intellect. Le moi est une arche populeuse où nous faisons paître des troupeaux de créations personnelles. Aucune force n'ouvrira jamais les fenêtres sur le dehors. Notre personnalité nous emmure. Le réel et le surnaturel naissent de la même essence mentale. Ce sont des catégories artificielles, par quoi nous distinguons les phénomènes habituels des phénomènes plus rares. Elles quantifient simplement.

L'influence du symbolisme guida beaucoup de peintres vers le goût du phénomène rare. Les nymphes sont nombreuses qui voltigent entourées d'écharpes, dans le bois roux. Mais elles ne présentent plus cette beauté facile que le goût d'il y a vingt ans leur prêtait. Elles ne montrent plus d'yeux énormes, ouverts dans l'ovale parfait de visages en nacre, ni de chevelures en manteaux, ni de nudités replètes et pareilles, par la profusion répandue de lis, de roses. Celles de ce temps, un peu blèmes, sveltes et plutôt maigres, adolescentes, les cuisses longues, la poitrine embryonnaire, la taille haute, attendent encore l'âge de femme. On les aperçoit agiles et pâlies, dans l'*Automne* de M. Albert Laurens, puis ombrées de cré-



LUTTE POUR LA VIE, PAR M. H. LUYTEN

(Salon des Champs-Elysées)

puscule autour de la *Nausicaa* que voulut évoquer M. Boyé, abîmées par le plaisir entre les *Bacchantes* chevauchant le lion de M. Bridgmann, ou glorieuses dans le *Cortège païen* que M. Foreau décrivit à l'honneur de Bacchus. De plus, à l'occasion d'une *Fête antique,* près d'une statue de dieu, M. Buffet les groupa, hiératiques, solennelles, en marche vers des montagnes jaunes et roses.

La mystique les verdit. De gracieuses victimes, espérant, au pied du roc, que saint Georges tue le monstre, baignent dans une lumière verte. Nombreuses sont encore les têtes de femmes laurées, les porteuses de lyres, les bravoures de héros à auréole, que cette nuance consacre. Pour la plupart, le vert Véronèse signifie la participation au mystère.

De pénombres bleuâtres, lunaires, se dégagent les Salammbôs. Flaubert l'avait dit. On ne pouvait forfaire à son intention. Une tête d'idole taillée rudement inspira sans doute M. Girardin, lorsqu'il imagina cette prêtresse de Tanit, parvenue sous la tente de Matho. L'œuvre merveilleuse de l'écrivain suggéra d'ailleurs bien d'autres tentatives. Non sans plaisir, on note que les lecteurs du livre admirent les chapitres développant l'existence des Mercenaires. Pour consacrer avec l'image cette splendide et première étude de l'âme des foules, plusieurs artistes composèrent des toiles importantes. Ils y relatent les angoisses des Barbares enfermés dans le défilé de la Hache, ou la tactique du Carthaginois faisant piétiner par les éléphants les restes de l'armée rebelle. Ils comprirent que le bel effort de l'œuvre était dans la reconstitution de cette âme collective. Là, Flaubert annonçait un avenir nouveau pour l'art. Malheureusement, les interprètes ne surent point assembler les individus dans la foule. Des modèles divers ont posé séparément. Ils ne frissonnent pas de la fièvre totale. L'écrivain, lui, conçut une humanité cohésive, et de toutes races en marche vers cette Carthage, ville de bien-être, de repos, pour l'illusion des hommes simples.

Avec le même piétinement de barbares à la recherche maladroite de l'aise, l'humanité marche à la conquête du ciel promis par le Christ, sans rien trouver de Lui que la douleur. En étalant, aux regards du monde, le Dieu, bouche ouverte par le dernier râle et chairs mortes, M. Henner exprime, à son tour, après tant d'artistes chrétiens, la désolation du sacrifice inutile, de l'effort inutile. C'est dans la lumière d'aquarium habituellement préférée par l'œil de ce peintre, que l'aspect du Christ descendu de la croix convie à renoncer. Et cependant les hommes, forts de l'espoir offert sur les bords du lac de

Tibériade, se précipitent à la conquête spirituelle de la terre. Ils meurent pour l'espoir vain de paix, de pardon, d'amour. Le cadavre de saint Sébastien est recueilli par les femmes, la nuit, sur l'échafaud dominant la douceur nocturne du paysage ordonné par M. Goetze, vers un calme fleuve, avec l'épaisseur des forêts et l'espace sublime du ciel. Ailleurs saint Patrice baptise deux Irlandaises, que M. Etcheverry conçut très lasses de la joie, prêtes à changer le mal de la fête contre le mal de l'ascétisme. De ces dévouements, de ces martyrs naît la civilisation des Gaules. Autour des couvents, les champs ont été fécondés. A l'intérieur des cellules, les moines écrivent les annales. Au pied des abbayes, les maisons se construisent, les errants s'amassent, les métiers ronflent, la navette court, le marteau retentit sur le cuivre, les villes grandissent. Mais l'espoir d'amour ne se réalise pas. L'homme se rue contre l'homme. Tragiquement, M. Tattegrain évoque l'épisode d'un siège au moyen âge. La neige blanchit l'abîme des remparts, et là, les *Bouches inutiles*, chassées hors des murailles, achèvent leur agonie. Grises et violettes, les faces de la plèbe affamée épouvantent. Des infirmes sautillent sur leurs moignons. Des vieilles se recroquevillent dans leurs loques sans couleur. Certaines mettent à l'estomac leurs poings qui compriment la torture de la crampe. Près de mourir, un homme se tord devant l'effroi des siens. Un autre vient de tomber, et plusieurs se ruent le couteau à la main pour dépecer. Les morceaux sanglants, ils se les disputent. Plusieurs regardent la querelle avec horreur, et d'aucuns pensent à s'y mêler. L'air terne pèse sur la glace du fleuve, enveloppe les tours de bois que l'assiégeant pousse contre la place. Au dos des pauvres êtres, les guenilles, pareilles de teinte, à cause de l'usure, ne se différencient guère des figures violacées, des cheveux salis. Inexorablement blanc, le pays contient une foule brunâtre, hideuse. Sans moyens de coloris, sans habileté de composition, l'artiste réussit à donner l'angoisse.

Deux garçonnets en collants rouges somnolent dans un cachot circulaire. Ce sont les *Otages* que l'habileté décorative de M. Jean-Paul Laurens a fait surgir de l'histoire, aussi bien que la byzantine Irène.

La méchanceté du fort perpétue son œuvre. Ce que souhaite la philosophie récente de l'Allemand Nietzsche, l'écrasement des faibles au bénéfice de l'orgueil et de la vigueur physique se perpétue par les siècles. Les vainqueurs fondent la *Toison d'or*. La pourpre et le collier précieux seront décernés aux plus experts en crimes profitables. M. de Vriendt, disciple remarquable des van Eyck, des Memling,

des Brueghel, fixa sur la toile les figures sournoises, bestiales ou adipeuses des seigneurs, des évêques. A force de poindre et de férir, de fouiller, en imagination, les entrailles des vaincus, ces nobles perdirent la face humaine. L'hyène et le renard guettent par les yeux des fondateurs siégeant coiffés du chaperon écarlate. Ainsi, sur les stèles qui nous livrent les guerriers d'Assur, le rictus du félin agriffé contre sa proie caractérise les vainqueurs aux tiares coniques, aux barbes annelées, aux bras musculeux, bandant l'arc du haut du char. Les siècles vont. L'homme tue toujours. C'est l'épopée napoléonienne. Dans un village, M. Le Dru fait se précipiter les soldats en délire de meurtre. Il en débouche de toutes les rues. Pour fusiller, il s'en agenouille derrière la margelle du puits que surmonte une statuette d'homme pacifique. L'homme s'enchante de revivre les heures bestiales de la curée, le temps où, anthropoïde muni du poignard en silex, il éventrait le porteur de colliers, par plaisir, par sens du triomphe, par convoitise de s'applaudir maître.

L'étude des mouvements de foule ne sollicite guère les artistes que dans les peintures de carnage, et elle ne produit rien d'égal à la *Bataille d'Arbelles*, de Jean Brueghel, ni aux chocs de cavalerie de Wouverman, soit que l'on nous montre tel épisode de la guerre d'Afrique, où un bataillon entouré repousse les Kabyles, soit que M. Duquesne, dans une atmosphère massive, agglomère les soldats de 1870 à l'assaut d'une position allemande, soit que de multiples amateurs entretiennent, par des images sans mérite, la haine contre ceux nés outre-Rhin. Tantôt le créateur confond ses soldats dans la généralité trop artificielle d'un élan confus, tantôt il se contente de traiter en détail quatre ou cinq personnages réunis, par de naïfs subterfuges, à des hérissements de fusils, à des champs de képis rouges. Les essais avortent. Il faudrait pourtant se convaincre que, de l'essor des foules, un art émouvant peut naître. Un Hollandais, M. Luyten, l'a deviné, comme Flaubert le réalisa.

Sous le plafond bas d'un cabaret belge, des grévistes acclament le haillon rouge fixé par l'un deux à une hampe. Tous, vêtus de cottes bleues, hurlent un serment de haine. Un buisson de mains noires, calleuses, entamées par la matière et l'outil, se dresse au-dessus des épaules. Cinquante visages troués de bouches en vocifération livrent cinquante expressions tragiques de vigueurs exaspérées, jeunes, mûres, vieilles. Sans beauté ni grâce, de véridiques femelles en caracos glapissent. Cela s'agite dans un éclairage exact, n'empruntant ses valeurs ni à l'artifice d'une ombre expresse, ni à l'éclat d'un soleil



A. STRUIJS. — Désespéré
(Salon des Champs-Élysées)

complaisant. On reconnaît ce jour, issu du brouillard extérieur à travers les puits des cours, par l'intermédiaire de crasseux vitrages.

Et ces hommes ne sont pas héroïques. Simplement furieux, ils se grisent de leurs cris pour acquérir un courage dont ils doutent. Cependant, sur un matelas, le camarade assommé par la police saigne de la bouche. L'accident vient d'aigrir la haine sociale. Gamine plate et maigre, en un caraco rose, une fillette crie si fort que son nez se plisse dans la touffe de cheveux peignés bas sur le front. Tous se



LES DOCKS DE CARDIFF, PAR M. LIONEL WALDEN

(Salon des Champs-Élysées)

serrent, se sentent les coudes et cherchent la communication du fluide. Dénonçant ce besoin de troupeau, la lumière blafarde s'arrête aux plis des manches bleues, aux cassures des cottes, aux pommettes blêmes, aux chapeaux de cuir, aux casquettes flasques, en luisant sur les tendons des cous qui se haussent, sur les arêtes des nez, sur les figures anémiques.

L'art du peintre ne le cède pas à celui de l'observateur. Malgré l'unique couleur des costumes, ils ne se confondent point. Des os, des chairs et des corps pointent, se gonflent ou s'affaissent sous la toile dure. Dans l'armure de travail, l'homme qui érige le drapeau creuse sa hanche très souplement. Parfaite, la composition attire les gestes bleus, les visages blêmes, les élans vers la loque sobrement rouge.

Là un pic, ici un marteau sont brandis, sans que cela prête une attitude théâtrale aux exaltés.

On chercherait longtemps, parmi les souvenirs, un tableau de foule meilleur, qui ne noie point l'individu dans le mouvement ou ne sacrifie pas le mouvement à peu de types mis en exergue, pour le caractériser. L'œuvre de M. Luyten atteint une supériorité : l'impression émane de l'ensemble, non de trois visages. La synthèse est obtenue. A l'étude des directions, au faisceau bien arrangé des gestes, à la simplicité des tons, à l'écrasement heureux des masses entre le plafond bas et le sol, l'artiste doit la réussite.

Le soudain épanouissement de la sociologie, ou psychique des peuples, que le siècle impute à la philosophie d'Auguste Comte, de MM. Letourneau, Roberty, Kowalewsky, Tarde, Izoulet, nécessite un art parallèle. Flaubert l'instaura en créant l'âme des Mercenaires, en disant les appétits contemporains qui se pressent autour de Mme Bovary, dans le bourg d'Yonville. Les foules deviennent le grand tragédien anonyme. Sans doute, elles le furent toujours. Commodément, les annalistes d'autrefois enregistrèrent, sous le nom des héros, les actes des peuples. « Les prétendus grands hommes, écrit Tolstoï, ne sont que les étiquettes de l'histoire ; ils donnent leur nom aux événements, sans même avoir, ce qu'ont du moins les étiquettes, le moindre lien avec le fait lui-même. » Un chef-d'œuvre, *la Guerre et la Paix*, démontra cette thèse du penseur slave que corrobore aujourd'hui la personnalité nouvelle de la foule en effervescence sociale sur tous les points du monde.

Intitulant *Humanité* la toile où il oppose, à une série de faméliques échoués dans un square, de roses, d'opulentes nourrices, de saines bourgeoises, des enfants frais, M. Pelez dédia ses heures de bon travail à la préoccupation immédiate du monde. La peine des pauvres n'inquiète pas moins M. Dierckx, qui étudia soigneusement les figures ternes, les habits tristes des mères reçues à l'œuvre de la *Bouchée de pain*. Sur un banc voisin de l'église Saint-Sulpice, M. Besson groupa, de même, l'embrassement de misérables amoureux adossés à une femme chauve que la faim hallucine et qui allaite un nourrisson serré contre ses loques. Vers l'église défile le cortège en surplis des séminaristes incapables d'offrir la certitude consolatrice du ciel. M. Décote dessina un *Joueur de vielle*, homme noir. Son visage se ferme sur la rancune d'atroces misères intérieures.

Non loin de ces armées en présence, riches et pauvres, un Américain, M. Walden, présente la magnificence de l'invention méca-

nique. La lumière électrique brille sur les *Docks de Cardiff*, elle se reflète dans le balast humide où se courbent les lueurs infinies des rails. Rouges, les falots protègent la route. La locomotive trapue souffle et glisse, abandonne rapidement les quais, les mâtures des paquebots, la mer. Du brouillard rend diffuses les lumières. De la force sombre progresse entre les vapeurs. Il apparaît bien que, le premier entre ceux qui voulurent fixer l'impression value par la vigueur majestueuse des machines, M. Walden y réussit. Aucune silhouette humaine n'apporte de contraste. Seule, la locomotive s'élance de son domaine noir et poli à travers l'humidité nocturne. Elle existe d'une vie propre, sourde, rapide et déterminée. La création de Prométhée prend essor à travers la féerie d'une gare éclairée par ses lunes électriques suspendues, par ses falots de couleur. Et l'on songe au bien accompli déjà, à la paix que promettent les relations plus faciles entre les hommes, à la diminution de l'effort ouvrier, à la production abondante et meilleure, à tout ce que des intelligences fraternelles tireraient encore de la bonne mère Science afin d'assourdir les cris de la misère matérielle, pour dure que soit aussi la peine de l'âme.



FEMME A SA TOILETTE, PAR M. E. LOMONT

(Salon des Champs-Élysées)

En un assaut d'hommes, de femmes, d'ouvrières, de filles, de mondaines, de travailleurs, de gens de fête, M. Rochegrosse a symbolisé l'*Angoisse humaine* escaladant le roc afin de saisir les illusions qui volent au ciel. Accourue de l'horizon fumeux, la foule s'étouffe, s'écrase, s'étrangle et se piétine. Un se hausse sur le cadavre du suicidé. Les coudes virils s'enfoncent dans les épaules des femmes décolletées. Les plus forts se hissent à la cime, et, alors, c'est la glissade éperdue. Insensible à sa propre chute, le poète tombe roide dans l'abîme, le regard vers les apparitions. Au fond brillent

les blanches croix du cimetière. De son art expert, M. Rochegrosse dirigea l'élan réel de cette sombre foule, fixa des caractères dans un geste, dans une lumière d'œil, dans un mouvement de lutte. On regrette que l'artiste ait cru devoir joindre à cette terreur la peinture des fantômes célestes. Si un accident eût coupé la toile et laissé la foule s'écraser contre le cadre, sans qu'on aperçût la raison du délire, notre esprit eût gagné à ce mystère une émotion agrandie.

A mesure que l'homme assouvit ses désirs, d'autres succèdent, plus impérieux et qui commandent une nouvelle action. Nul espoir ne persiste de se jamais satisfaire. Que la société se renouvelle, selon le vœu révolutionnaire, et l'angoisse n'aura fait que changer de motifs, le lendemain. Aussi bien que la conscience des besoins du corps, les convoitises pour la chimère détruisent le charme de la vie. Désirant le dire, M. Jean Veber a peint l'*Homme aux poupées*. Exténué de vivre, ricanant au milieu de ses rides, sous ses cheveux blonds et gris, dans sa barbe blonde et grise, l'amant contemple les mannequins de son rêve, ce qu'il eût voulu que parût l'aimée. Vierges saintes, prêtresses voluptueuses et savantes, Béatrices laurées d'or, il les a rejetées tour à tour. Lasse de se savoir délaissée, la femme réelle s'est endormie dans son propre rêve, dans son simple rêve d'amour naïf.

Puérilement, sans doute, mais avec un coloris savoureux et de tendres lumières transparues dans les étoffes, M. Jean Veber exprima de la sorte cette vérité : nous souhaitons juste des êtres chers ce que, de par leur nature, ils ne peuvent offrir. Les qualités plastiques et spirituelles de la courtisane engagent les cœurs épris d'elle à désirer ridiculement sa vertu. De l'épouse courageuse pour préparer la forte race, nous réclamons des splendeurs contraires à sa foi essentielle. Notre temps perd la science de chérir.

M. Lomont pria d'admirer la seule magnificence de la lumière, telle que, dans la vie quotidienne, elle nous peut surprendre. La lumière est consolatrice. Elle berce l'heure. Elle caresse les formes. Elle anime les couleurs, les orne de triomphe ; et, disparaissant, leur laisse un masque de chagrin. Entrée par une fenêtre, elle envahit les lambris d'une chambre, où se coiffait une *Femme à sa toilette*. M. Lomont présente cette lumière sous plusieurs apparences, selon qu'elle s'étale en pleine vigueur, qu'elle se rencogne, qu'elle monte à l'altitude du plafond, qu'elle pénètre les ombres des angles, qu'elle s'insinue dans la cime d'une chevelure, qu'elle met en vie les élixirs dormant au cristal des flacons. Au long d'un bras nu, fer-

mement modelé, elle court, ondulation d'or. Opposée par la stature de son corps à l'afflux de clarté, la femme, sous l'épaisse capuche de ses cheveux, reste dans l'ombre. Le vrai sujet de l'œuvre est bien la lumière seule, son resplendissement. Aucune toile des deux Salons ne donne peut-être cette belle sincérité d'art pour l'art, hors du temps.

La religion de la lumière exalta encore M. Dessar, quand il



PORTRAIT DE MON PÈRE, PAR M. VICTOR MAREC

(Salon des Champs-Élysées)

peignit la blonde *Elizabeth*, en mousseline devant la radieuse fenêtre d'un beau jour voilé d'autres mousselines diaphanes. Bien qu'élève de MM. Bouguereau et Robert Fleury, ce peintre, d'origine américaine, n'a point omis sa personnalité. Les murs blanchis à la chaux, les plinthes fraîchement badigeonnées de vert clair, contiennent la réalité proprette d'une maison, en Flandre française. Le goût espagnol de M. Mirallès-Darmanin choie de même la divinité du jour. Une première communiante vient faire visite à ses compagnes dans l'atelier de tapis. Sur des types hardiment exprimés en

maigreur de prolétaires ibériques, la profusion de la lumière se répand. Matinale, pure, toute sainte, elle descend avec un vol de pigeons dans la cour déserte de l'école, vers la cornette de la religieuse venue à la splendeur du soleil que M. Sauvage a peint en Loir-et-Cher. Automnale, anémiée, en déclin, elle bénit les deux formes de vieillards achevant de vivre, au balcon couvert de leur pauvre métairie, comme, savamment, M. Henri Marre les a vus.

Or, M. Bouguereau instruisit MM. Lomont et Dessar; M. Cabanel guida les débuts de M. Henri Marre; c'est à M. Bonnat que M. Sauvage doit, en partie, son habileté technique. L'enseignement de ces professeurs forme des luministes. Il est juste de constater les résultats de leur pédagogie.

Loin de cette direction, M[me] Laura Müntz étudia la clarté des temps pluvieux, venue de la fenêtre lointaine, le long des luisances du parquet, et dans toute la chambre où valsent, en robes roses, deux babys, parmi une pénombre humide, et les reflets ternes au bois verni des meubles. M. Struijs, anversois, n'emprunte à aucun exemple les tons qui, dans la triste salle où le drame de la mort se dénoue, valurent tant de relief au personnage du prêtre s'éloignant, le dos couvert d'une étoffe liturgique, le ciboire en ses pieuses mains, à celui de l'enfant de chœur emportant la lanterne et un feu véritable, à celui de la femme agenouillée et sanglotant, la tête, les bras enfouis dans le coussin d'un humble fauteuil. Le réalisme de M. Struijs est complet. Il n'ajoute rien à la nature. Il ne l'interprète pas. A peine épaissit-il un peu les atmosphères dans le dessein d'obtenir quelque synthèse. Et cette exactitude renforce certainement l'impression tragique de ses vues sur la maladie et l'agonie humaines. Le réalisme hollandais des Steen, des van Ostade, de leurs disciples, se poursuit par son effort. Seulement, à la joie des anciens maîtres la recherche de la douleur se substitue. Quelles que soient les races, les contrées et les histoires, l'être partout cesse de rire à la vie. Il ne l'égaie plus de boire, de se moquer et de vaincre. De Steen à Struijs, quelle distance d'âmes successives, encore que les impressionnent de même la lumière du jour et l'importance du détail !

Il convient de s'attarder à la désillusion de l'amour que M. Lorimer, écossais, décrivit en traitant le *Mariage de convenance*. Le siècle ne possède plus la vigueur spontanée nécessaire pour, au sort entier d'une longue vie commode, préférer le court délire d'une passion intense. Après tant de livres qui consignèrent les aveux déçus, la jeune fille sait trop la misère de l'amour, pauvre besoin

physique que l'orgueil viril masqua de sentimentalité, d'emphases mensongères. Elle n'ignore plus que l'ivresse de se chérir, corps et cœur, dure le temps d'une ivresse. Venues la satiété, la lassitude, rien ne lie plus les époux. Ils se découvrent alors tels que les fit la vérité de leurs caractères. Consciemment ou inconsciemment, ils se reprochent de n'avoir pas prolongé à l'infini ce qui ne pouvait luire qu'une saison. Ennemis, ils se nuisent, et la désespérance consomme leurs âges. La jeune fille contemporaine ne maudit pas les parents qui la préservent de cet excès de liesse, de cet excès de douleur. Elle accepte la loi de l'expérience. Elle se résigne; elle s'unit à l'être d'intelligence et de force, lui apporte la douceur de sa beauté, sa loyale confiance ; mais, au moment du don, elle succombe à la faiblesse de regretter le bref éclat de l'amour. M. Lorimer a choisi cette heure de faiblesse pour émouvoir. La délicatesse d'un coloris parfait aide encore à goûter l'image.

De M. Jean Veber, le coloris, tout autre, est une richesse. Un paysage de jardin contient les merveilles de la joaillerie florale. Des parterres offrent une grasse vie végétale en expansion. Fraîches et sombres, les verdures des bosquets enchantent. De ses fleurs, le relief solliciterait la main prête à cueillir. Au long des sentes, dans la profondeur de la futaie, l'espace se développe. La mémoire songe à la palette de Delacroix, pour comparer la splendeur de celle-ci. Et ce n'est pas débauche. Sûre et sobre, la composition dispense les touches du pinceau, d'après une mesure. Les frondaisons s'épaississent, s'éclaircissent aisément. Rien ne pèse. Point d'effet d'opposition intense, d'ombre pour noircir, de camaïeu. La sincérité, la science et le tempérament s'unissent.

A la recherche du soleil, M. Alphonse Visconti a peint solidement les architectures entourant un bassin dans le parc de Versailles. De Bonington, Manet et Nittis M. Visconti ravive un souvenir triple. Sur les seigles annuels de M. Quignon, le jour s'épanouit exprès afin de les jaunir. Il s'atténue joliment vers l'église basse devant laquelle Mme Marie Duhem assembla ses plates paysannes, au temps des *Vigiles*, non loin de ternes quinconces. M. Pointelin, avec une maîtrise infaillible, saisit la lumière au moment où dans la nuit elle va mourir, unifiant les espaces. De cette heure aussi, M. Parton, en un *Lever de lune* exquisement grisâtre, emprunta la tendresse. La clarté fine tombe sur le marais, sur les roseaux de la berge. Le silence grandit. Les travaux cessent. L'homme commence à penser.

A la lueur étrange, intense, rougeâtre des bougies éclairant

un salon, quelques personnes interrogent sans doute le mystère. Les yeux bandés, un gentleman, que mène la main d'une femme en toilette de soir, atteint une corbeille de fleurs. Dans les tentures, dans les coins, l'anxiété des assistants fige leurs poses et les traits pâlis des visages. *Thought reader* ajoute à la notoriété de M. Harcourt une preuve de son talent coloriste par un œil imaginatif et une science physionomique. Le dessin dresse dans le jet de lignes simples la précision des personnalités.

Une vertu semblable honore M. Herkomer, quand il présente la *Séance du conseil municipal de Landsberg, en Bavière*. Des types germaniques aux épaules vastes, aux faces barbues et sans souci de beauté faite, s'adossent contre les murs de la salle en roide perspective, jusque la table où le maire parle, debout. A ses côtés, deux fenêtres s'ouvrent sur la petite ville, morte. Le spectacle des rues n'attire pas les yeux garantis de lunettes; et les bons citoyens écoutent en silence l'allocution. Toutes les figures sont des portraits d'hommes timides, simples et réfléchis. Une race entière expose là ses qualités de résistance, d'abnégation, de courage passif, de sagesse, de santé robuste, de vie interne. Malheureusement, comme beaucoup de peintures allemandes, celle-ci manque de couleur et de jour. Dépourvue de gradations, la même clarté passe faussement de la rue dans la salle.

Ames contraires, frivoles, amusées de soi, caractères enrubanés pour la parade se trahissent dans la foule des portraits de Françaises. Mme Héglon, entre elles, note un type de vive grâce. Parmi les tons fauves d'une pèlerine en fourrure, d'une toque, d'un manchon, d'une chevelure au henné, éclate la joie de joues rieuses, avivées d'une légère couperose. Telles les peignit, au siècle passé, bien avant M. Humbert, le talent de Greuze.

Par M. Henri Lévy, une dame blonde en toilette noire donne merveilleusement l'impression d'être affable.

En harmonie grise, où transparaîtrait légèrement une lueur rosée, M. Joannon créa l'emblème d'une autre dame. Nez fin, yeux graves; et sur la fragilité du cou, des perles fixent la nuance exacte de l'âme solide, pure. L'épiderme des mains pâles ne varie pas l'exquisité grisâtre.

Comme celle-ci, plus universelle que française, est la jeune brune que M. Henri Martin, sur fond de tapisserie beige à chardons, posta pour avertir d'une imagination qui reflète Elseneur, Hamlet, Ophélie, tout le drame de trop prévoir l'action avant l'action. On admire

l'étoffe lourde de la robe. Rouge et vert sombre chatoie la rigidité des plis. Les deux bandeaux noirs définissent l'angle pâle du visage.



LE COLONEL ANSTRUTHER-THOMSON, PAR M. J. H. LORIMER

(Salon des Champs-Élysées)

Du portrait de Mme Héglon à ceux-ci, peints par MM. Joannon et Henri Martin, la différence se marque encore parfaitement entre l'art qui traduit l'extériorité de l'être et l'autre qui recherche à exprimer

les postures d'esprit. Aux yeux profonds de la dame peinte par M. Henri Martin, il semble que persiste le souci de comprendre les causes de la vie, de scruter le mystère du sort. En soi-même, elle se recule, pourrait-on dire, afin de mieux apercevoir l'ensemble des choses, cette marche de l'humanité vers le mystère futur que rappellent, aux panneaux exposés dans ces salons, tant de pensées diverses, depuis les visions de Fantin-Latour, celles de nymphes symboliques dansant aux bois roux, et l'évocation des histoires, les luttes des Mercenaires, les barbaries, l'amour de Salammbô, la fondation de la Toison d'or, jusqu'aux nuées des sombres foules comtemporaines peintes par MM. Luyten, Rochegrosse, jusqu'aux repos d'admirer la lumière dans les paysages et les jardins, autour des êtres, jusqu'au désir joyeux de plaire si franchement mis au visage des dames de France.

Si elle reste grave ainsi, la jeune femme en bandeaux noirs, devant le cours de la nécessité, c'est qu'elle ne pense plus à vouloir. On sent le même dégoût du triomphe au visage du jeune homme dessiné par M. Léandre. A son front trop haut, dans ses yeux myopes, la tristesse persiste. Lui non plus ne saisit pas l'utilité de la lutte. Il n'appartient plus au temps de barbarie, où la gloire militaire et royale concluait les ambitions. L'avidité de savoir succède à l'avidité de conquérir. Il se compte parmi la foule de la jeunesse nouvelle, munie à vingt ans de tant de science, de philosophie et de scepticisme pensif, qu'elle ne croit même point favorable de modifier les pires états sociaux, certaine de la perpétuité du désir, de l'erreur.

Oh! cette génération diffère de celle que M. Henner synthétisa dans le *Portrait de M. Carolus Duran*. En profil, la face haute regarde l'époque avec la naïve certitude de l'avoir conçue. Nul doute. Ceci est bien. Cela est mal. Les gouvernements ont pu mentir, les républiques se succéder, les guerres bondir, les découvertes de chaque heure démentir le positivisme de la science, les religions s'écrouler, les métaphysiques se contredire, l'histoire galoper comme une folle, nos prédécesseurs ne s'étonnèrent pas. Ils n'eurent point même l'ironie coquette léguée par l'esprit encyclopédiste aux vieillards spectateurs. Le *Portrait de mon Père*, que composa M. Victor Marec, rend, avec le privilège d'un art vigoureux, cette sorte d'intelligence. Le front plus clair, le visage plus rouge, se rejoignent vers l'œil qui va devenir glauque, et qui scrute, à la racine du nez roide. En se pinçant, les narines aspirent la subtilité des odeurs. Au bas du menton, deux pointes de barbe blanche ajoutent encore à l'affine-



L. Falize, inv. Hotin sc.

LA COUPE D'OR DE "L'UNION CENTRALE"
(Musée des Arts décoratifs.)

zette des Beaux-Arts. Imp. Georges Petit

ment. Assis dans un fauteuil de cuir, les jambes croisées, les mains libres, le sec vieillard réprime le sourire venu aux fines commissures de ses lèvres rasées. Finement, il se moque en lui-même du siècle. La vie de l'âme le remplit. Sa mémoire l'amuse, comme l'apparence présente qu'il y compare.

Dans une fourrure, un autre vieillard, excellemment peint par M. William Lockhart, montre aussi son âme spectatrice et forte, reposée de l'action. En reproduisant les traits de *M. Fernand Xau*, M. Ketten, un artiste épris de la manière noire, a rendu par une pose curieuse d'homme ramassé pour surgir de son siège, la prodigieuse activité de ce cerveau.

Le besoin de l'action inspira un merveilleux portrait de vie. M. Lorimer l'exposa. En vaste habit noir, botté, le fouet à la main, *Le colonel Anstruther-Thomson* contient mal l'expansion de sa force. Sous la broussaille blanche du sourcil, l'œil petit darde un regard bleu clair d'enfant impétueux, et cela contraste avec la tête chauve, rose, flanquée, aux joues un peu blettes, de courts favoris ras. Sous la lèvre nue, le mépris de tout se précise dans le sourire commençant, sourire de dérision colérique. Et l'attitude, depuis le plastron tourmenté de la cravate blanche jusqu'aux pieds impatients qui terminent deux jambes grêles et nerveuses, indique l'homme prêt à la violence.

L'admirable est d'avoir su, dans la même figure, joindre l'impression donnée par le regard d'enfant prompt, à celle de vieillesse agile et sanguine. Venu de grands espaces, un jour franc illumine, en outre, le personnage, le tapis, les tentures blondes. Une vérité entière émane de ce portrait. Car les hommes d'action sont bien ceux qui demeurent toujours des enfants, qui gardent à travers la vie leurs âmes d'enfance. A trop s'instruire l'homme perd sa confiance en sa vigueur. Il doute de sa précellence. Il ne se croit plus le fort, le sage, le juste. Le courage militaire ne fut jamais que la naïve et sûre admiration du barbare pour lui-même qui ne doute pas de vaincre. Qui sait les choses ne s'admire pas. On se comprend infime, dans l'énorme jeu des Forces inconnues. L'enfant agit par ignorance. Aujourd'hui l'homme visite trop de philosophies, trop de littératures, imagine trop de civilisations défuntes, pour oser se dire capable de certitude. On prévoit les obstacles avant la réalisation, et l'on sourit du dessein, plutôt que de s'élancer aveuglément. La clairvoyance tue le caractère.

Les castes intelligentes s'éloigneront davantage de l'action,

durant la vieillesse de l'Europe. Les inférieurs commanderont. Fiers de soi, sûrs de leurs dogmes, ils présideront au désastre des races latines, sans douter, enfants misérables, de leur excellence.

Ainsi, en dressant le portrait de notre monde social dans les lignes et les couleurs, dans le bronze et le marbre, les artistes, ce printemps, enseignèrent à l'époque son destin. Et de tout ce que nous fûmes, peut-être ne restera-t-il plus, dans peu de siècles, que les chefs-d'œuvre d'orfèvrerie pareils à celui de M. Falize et de ses collaborateurs. Ayant vidé ce hanap d'or, les barbares surgis dans nos villes riront en s'émerveillant des figures ciselées autour du vase magnifique ; ils s'étonneront de tout ce vain labeur d'artisans apparu sous l'émail translucide, dans la frise qui contourne la haute timbale où personne sans doute, d'ici là, n'aura bu, malgré le symbole ornemental des vignes. Car le siècle regarde la vie pour n'en pas jouir, et fabrique des vases sans le goût d'y boire.

PAUL ADAM





LORENZO GHIBERTI

(1378-1455)

En sculpture, le style pittoresque, que nous avons entrevu déjà chez quelques maîtres du XIVe siècle, est bien vraiment, dans sa forme définitive, l'œuvre propre de Ghiberti ; œuvre extraordinaire, destinée à avoir des conséquences qui s'étendront dans le monde entier et persisteront jusqu'à nos jours.

Pour juger Ghiberti, il faut étudier son art avec le plus grand soin, car, sous une apparente monotonie, il fut très varié. Ghiberti n'a cessé toute sa vie de poursuivre la même idée, et, en raison de cela, il a beaucoup innové.

Dans la première *Porte du Baptistère* (1403-1424), Ghiberti se montre encore le fidèle disciple des maîtres du XIVe siècle. Par le style maniéré des draperies, par la surcharge et la saillie des étoffes, surtout par le mouvement exagéré des figures, par cette inclinaison des hanches si fort à la mode au Nord des Alpes, il représente l'art gothique à son déclin. Sous le rapport de la pureté du style, cette première *Porte* de Ghiberti est inférieure à celle qu'André de Pise avait ciselée un siècle auparavant. Mais si Ghiberti, comme tous les maîtres de son époque, s'éloigne de la simplicité, c'est en vue d'élargir le champ de son action et d'augmenter sa puissance expressive, et c'est pourquoi il multiplie les personnages, accentue le relief, recherche les attitudes mouvementées et tout ce qui peut compliquer et enrichir la composition. Lorsqu'on étudie une à une

les diverses scènes de cette vie du Christ, on est surpris de la variété des sentiments exprimés. On peut citer, comme les plus heureuses inventions de Ghiberti, l'*Adoration des mages*, le *Christ chassant les vendeurs du temple*, le *Naufrage des Apôtres*, l'*Arrestation du Christ*, la *Flagellation*, l'*Entrée à Jérusalem*.

Et cependant, quelle qu'ait été sur ce point la volonté de Ghiberti, on ne saurait le ranger parmi les maîtres expressifs. C'est que toutes les qualités qu'il déploie sont comme paralysées par une recherche qui, chez lui, prime toutes les autres, celle de la grâce et de l'élégance. Il y a dans tous ses personnages, qu'il s'agisse de Lazare sortant du tombeau ou des bourreaux flagellant le Christ, un tel souci de l'élégance, une telle féminisation de la forme que la pensée expressive en est considérablement affaiblie. On ne peut s'abstraire de ce sentiment que tous ces gens-là n'ont d'autre préoccupation que de faire parade de leur beauté : les bourreaux font admirer la grâce avec laquelle ils agitent leurs lanières, et il semble que, dans son tombeau même, Lazare ait pris soin de faire sa toilette et de disposer avec art les plis de son linceul.

En somme, si dans toutes ces scènes il y a du mouvement et de gracieuses idées, la pensée manque de profondeur. Que disais-je donc naguère, en parlant de l'affaiblissement de la pensée chez André de Pise et que me faudrait-il dire ici? Si, en comparant André de Pise aux maîtres du XIIIe siècle, j'ai insisté sur la grâce de son style, n'est-ce pas d'énergie et de puissance que je devrais parler, lorsque je le rapproche de Ghiberti? Quelle œuvre de Ghiberti pourrions-nous comparer au *Saint Jean devant Hérode*, à la *Décapitation* et à l'*Ensevelissement?* Et que penserions-nous si aux admirables *Vertus* d'André de Pise nous comparions ces *Docteurs* et ces *Évangélistes* de Ghiberti, sans expression, sans caractère, sans réelle beauté?

Dans cette première *Porte*, nous avons noté les tentatives faites par lui, en vue d'augmenter la puissance expressive du bas-relief; mais c'est surtout dans la seconde *Porte* (1425-1452) que nous allons voir cette volonté s'affirmer et faire montre de ressources tout à fait inattendues.

Ghiberti va rompre avec toutes les lois qui avaient jusqu'alors présidé à l'ordonnance du bas-relief et il va tenter de doter l'art de la sculpture de certaines ressources que l'on avait considérées jusqu'alors comme étant le lot exclusif de la peinture. Comme un peintre, Ghiberti veut se servir des secrets de la perspective pour étager ses personnages sur des plans différents, pour les multiplier, pour les

placer dans leur milieu, dans de beaux décors de paysage ou d'architecture, et pour faire flotter autour d'eux la caressante lumière du soleil.

C'était une tentative nouvelle, très hardie, sur certains points fort contestable, en définitive tout à fait féconde. Quelques reproches que Ghiberti ait pu encourir dans l'application de sa méthode, elle était un véritable trait de génie, et depuis lors l'art de la sculpture n'a cessé de s'en inspirer. Ghiberti a dit et démontré que, jusqu'à lui, cet art avait été confiné dans des bornes trop étroites; il a brisé ces barrières, ouvrant à la sculpture une route nouvelle sur laquelle elle n'avait pas encore osé s'aventurer. Sans doute, dans cette voie qu'ils tenteront de suivre en compagnie des peintres, les sculpteurs ne pourront aller aussi loin qu'eux, et la différence des moyens dont les deux arts disposent leur assignera toujours des limites différentes. Mais, sans nier ces limites, on peut affirmer que Ghiberti a légitimement enrichi la sculpture de ressources nouvelles.

Dans les quatre premiers bas-reliefs de cette deuxième porte, dans les *Histoires d'Adam, d'Abel, de Noé* et *d'Abraham*, Ghiberti se préoccupe surtout de la représentation du paysage. Épris de sa nouvelle idée, il va immédiatement à ses extrêmes conséquences. Il veut donner de son art une formule saisissante et frapper fortement les esprits.

Jusqu'alors on n'avait jamais pensé que le bas-relief pût reproduire des paysages, des bois, des rochers, des fuites d'horizon, la lumière du soleil, et c'est à ces aspects qu'il va donner la première place dans son œuvre. Ghiberti fait preuve de la plus étonnante habileté dans l'art de rendre le feuillé des arbres et le pli des terrains ; il dispose avec un art consommé les groupes de figures sur les divers plans de son bas-relief, et, sans la moindre confusion, il peut réunir dans la même œuvre des scènes différentes. Sur ce dernier point, d'autres avant Ghiberti avaient agi de même, notamment les romains au IVe siècle et les pisans au XIIIe. Mais ces anciens maîtres se contentaient de juxtaposer les diverses scènes les unes à côté des autres. En reprenant la même idée, Ghiberti lui donne une vie nouvelle, car l'emploi de la perspective lui permet d'espacer les motifs et de les varier en les disposant sur des plans différents. A mon sens, cette forme n'a rien de blâmable et, en y renonçant, l'art de la sculpture me paraît s'être privé, bien inutilement, d'une ressource précieuse. Les peintres modernes ont agi comme les sculpteurs, renonçant à une tradition qui avait été

conservée même au XVIe siècle par les plus grands maîtres de l'Italie, notamment par Raphaël dans le *Saint Pierre en prison* et par Véronèse dans l'*Enlèvement d'Europe*.

Dans les deux reliefs suivants, l'*Histoire de Jacob* et l'*Histoire de Joseph*, Ghiberti, après avoir montré quel parti on pouvait tirer du paysage, a voulu faire la même preuve pour l'architecture, et ici sa démonstration est plus victorieuse encore. Aux quatre premiers reliefs, en effet, on pouvait faire bien des objections; on pouvait dire que les arbres et les rochers tenaient une place trop importante, que cette représentation avait d'autant moins d'intérêt qu'elle ne pouvait être qu'une insuffisante imitation de la réalité, qu'une place prépondérante n'avait pu leur être accordée qu'au grand détriment de la figure humaine, et que le relief brutal de toutes ces choses inanimées nous empêchait de bien voir les petites figures disséminées dans ce fouillis d'arbres et de rochers, détruisait les lignes formées par les groupes de figures et supprimait tout effet d'ensemble.

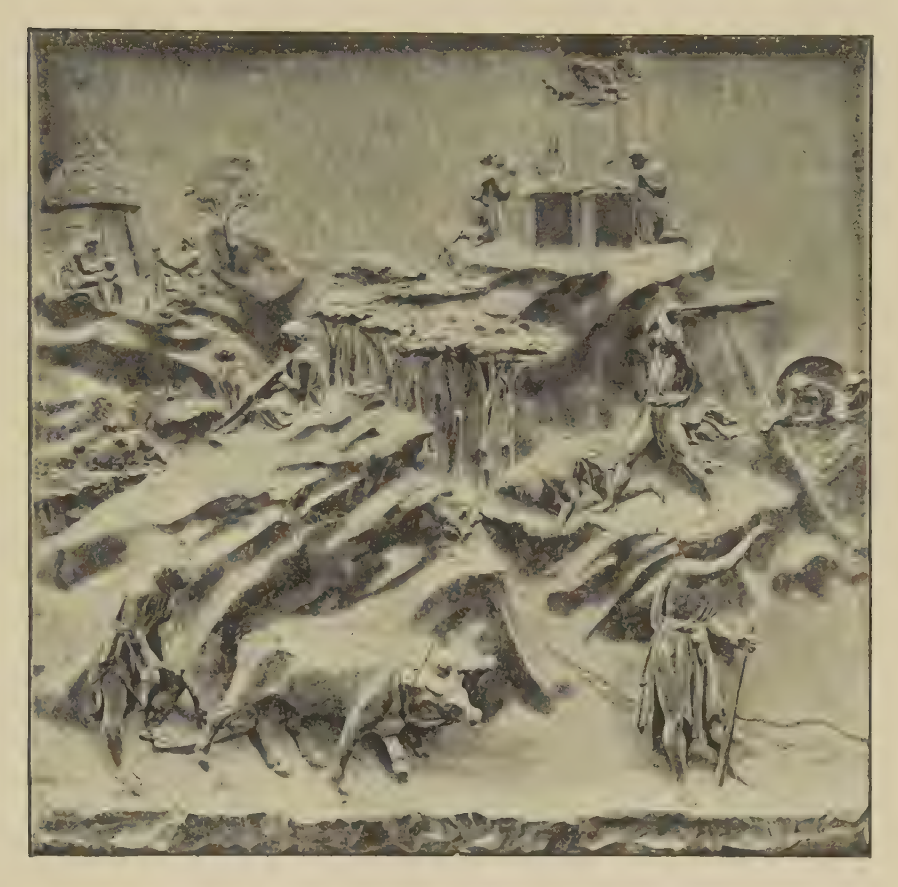
Ces objections sont graves et il semble que les successeurs de Ghiberti s'en soient bien rendu compte; car si, depuis lors, le paysage a été souvent conservé dans les bas-reliefs, il ne l'a plus été avec une telle prédominance, et Ghiberti lui-même, dans ses œuvres ultérieures, a réservé à la figure humaine une place plus importante.

Dans les deux *Histoires de Jacob* et *de Joseph*, Ghiberti emploie des fonds d'architecture aux formes moins compliquées que les paysages; il n'éparpille plus ses figures; il les rassemble et se préoccupe de la silhouette générale, de l'ordonnance rythmée de la composition. Quelque préférence qu'on puisse avoir pour l'ancienne forme romaine du bas-relief, on est obligé de reconnaître qu'ici l'art de Ghiberti est vraiment sans reproche et digne de figurer aux côtés des plus belles œuvres de l'art grec.

Enfin, dans les quatre reliefs suivants, la manière de Ghiberti prend un nouveau développement. Il limite la place réservée aux fonds de paysage ou d'architecture, et s'attache surtout à multiplier les personnages et à reproduire le mouvement des foules. Par une nouvelle et heureuse application de la perspective, il élève son point de vue, et il peut ainsi étager ses personnages et les disposer sans effort sur plusieurs plans. Dans cette dernière manière, Ghiberti déploie une habileté prestigieuse et il parvient à créer avec le bronze des œuvres luttant en ampleur et en étendue avec les fresques des peintres contemporains.

Dans sa dernière œuvre, *Salomon recevant la reine de Saba*, nous

trouvons une admirable ordonnance que Raphaël a reproduite presque littéralement dans son *École d'Athènes*. Comme dans l'*École d'Athènes*, voici, dans le fond, les belles lignes fuyantes d'un temple; au milieu, sur une estrade, les deux acteurs principaux de la scène, escortés à droite et à gauche par deux groupes de personnages,



LA VIE D'ABEL

(Bas-relief de la porte centrale du Baptistère de Florence)

groupes qui se reproduisent, sur un plan moins élevé, en avant du tableau. Non moins habile et savante est la *Bataille contre les Ammonites*, si adroitement disposée autour du motif central : David coupant la tête de Goliath.

Mais il faut bien le dire, si Ghiberti, dans cette dernière manière, fait preuve de la science la plus consommée, s'il parvient à triompher de ce problème qui le hantait si obstinément, celui de creuser le bronze et de donner à l'art de la statuaire les ressources de la pein-

ture, il encourt cependant divers reproches. Son œuvre devient trop compliquée. Les figures, malgré leur beauté, ne se détachent plus avec la même netteté qu'auparavant; surtout il semble que la préoccupation de la technique ait diminué le sentiment poétique. Ces dernières compositions, qui nous étonnent par leur science, ne font plus naître en nous le même frisson d'enthousiasme que provoquait la *Naissance d'Ève* ou la *Vie d'Abel*.

Nous venons d'étudier les *portes* de Ghiberti en nous plaçant uniquement au point de vue de l'ordonnance générale. L'artiste va nous paraître non moins grand, si nous étudions le style de ses figures. Dans la première *porte,* son style était encore conventionnel. Étroitement attaché aux doctrines de l'école gothique à son déclin, il semblait croire que la beauté ne pouvait exister en dehors de certains mouvements du corps et de certaines formes de draperies et, partant, ses figures étaient monotones et d'une observation insuffisante. Dans la seconde *porte,* il n'y a plus de trace de ce mauvais goût et le style devient d'une telle pureté, d'un si grand naturel, qu'on peut le dire inimitable. Le sentiment spécial de la beauté des lignes, du charme d'une élégante silhouette et, plus particulièrement, la recherche de ces formes souples et gracieuses qui sont le signe de la jeunesse, constituent l'art de Ghiberti et le distinguent de tous ses contemporains.

Dans la première *porte,* il avait tenté de reproduire une grande variété de sentiments ; dans la seconde, il ne paraît plus se préoccuper au même degré de l'expression, ou plutôt il semble ne plus vouloir exprimer qu'une seule chose, le bonheur de la jeunesse et de la beauté. Nul n'a su dire comme lui :

Ce que peuvent sur nous pour guérir toute peine
Ces deux signes jumeaux de paix et de bonheur,
Jeunesse de visage et jeunesse de cœur.

Où pourrions-nous trouver des figures plus charmantes que cette Ève s'éveillant à la vie, les anges apparaissant à Abraham, Abel dirigeant sa charrue, le fils de Noé se détournant de son père, ou cette jeune mère qui, dans l'histoire de Joseph, s'éloigne avec son fils, en tenant un sac de blé sur sa tête ? Jamais l'humanité n'a conçu un plus beau rêve, jamais elle n'a fait une halte si heureuse dans sa longue route de douleurs. Ghiberti est bien vraiment le plus pur représentant du génie de ce peuple italien, que son beau soleil et la

richesse de son sol prédestinaient plus que tout autre à chanter la jeunesse, l'amour, tous les sourires de la vie.

En résumé, le maître, dans le dessin de ses figures, s'est élevé à une pureté de style, à une beauté que, seuls, André de Pise et Luca della Robbia ont su atteindre. Sur ce point, il a créé des œuvres irréprochables. Mais Ghiberti est encore plus grand peut-être par ses tentatives audacieuses et parfois si contestables de modifier la technique du bas-relief. Quelques erreurs qu'il ait pu commettre, il a créé une forme nouvelle, que l'art ancien n'avait pas connue, forme si féconde que depuis quatre siècles les sculpteurs n'ont cessé de l'adopter. C'est son influence qui va régner dans le bas-relief au xv[e] et au xvi[e] siècle ; c'est elle qui, au xvii[e] siècle, va animer les compositions de l'Algarde et du Bernin et, de nos jours, un sculpteur français, M. Dalou, vient de montrer encore quel admirable parti on pouvait tirer d'une telle conception artistique.

Les bas-reliefs de Ghiberti ne constituent pas l'unique intérêt de ses *portes*. Il faut étudier avec le même soin les encadrements qui, tout autant que la partie principale, paraissent avoir retenu l'attention du maître. Tout d'abord, nous signalerons les petites têtes placées à l'angle de chaque bas-relief. Dans la première *porte,* on trouve encore quelques têtes de fantaisie, peu intéressantes, parce qu'elles n'ont ni vie, ni caractère ; mais avec cette faculté d'observation qui lui avait fait trouver les belles attitudes de ses personnages, il ne tarde pas à s'élever jusqu'à l'art du portrait et s'y montre un maître supérieur. C'est à cette époque, du reste, que les plus beaux portraits ont été faits en Italie. On ne trouvera pas, il est vrai, ces bustes séparés, ces portraits détachés, qui vont apparaître dans l'art italien pendant la seconde moitié du siècle ; mais ici, comme en peinture, les portraits trouvent leur place dans les œuvres monumentales. Pour connaître cet art dans toute sa beauté, il faut joindre aux portraits de Ghiberti ceux de Luca della Robbia dans sa porte du Dôme, et surtout ceux des statues de Donatello. De même, c'est dans la première moitié du xv[e] siècle que Pisanello modèle ces merveilleuses médailles qui n'ont pu être surpassées, et que Masaccio, dans la chapelle du Carmine, inaugure en peinture l'art du portrait.

Enfin, le génie de Ghiberti éclate avec une non moins grande supériorité dans la partie purement décorative. Dans la première *porte,* il se contente d'entourer le bas-relief d'une légère bordure, mais dans la deuxième *porte,* l'encadrement général et la décoration des pilastres prennent une importance capitale. Il est difficile de

trouver un motif plus beau que ces statuettes alternant avec des bustes, dans un riche enroulement de feuillages. Ghiberti dotait ainsi l'art de la statuaire d'un motif qui avait été très en honneur au xiv[e] siècle, chez les peintres giottesques. En outre, il introduisait en Italie les formes décoratives de l'art gothique. Son ornementation, pour la première fois en Italie, est tout entière empruntée à la faune et à la flore du pays.

Dans ses recherches décoratives, il faut noter son amour tout particulier pour les animaux. Dans la bordure de la première *porte,* il a semé à profusion les petites bêtes, telles que lézards, grenouilles, sauterelles, escargots, crabes, cigales. Dans la seconde *porte,* il étudie des animaux de plus forte taille, tels que pigeons, perdrix, cailles, hiboux, aigles, écureuils. Enfin, dans ses bas-reliefs, il ne laisse passer aucune occasion d'introduire quelque animal ; ce sont des bœufs et des moutons dans la *Vie d'Abel*, un âne dans la *Vie d'Abraham*, des chiens dans la *Vie de Jacob*, des chevaux dans la *Reine de Saba* et toute une ménagerie, cerf, lion, éléphant, ours, dans la *Vie de Noé.*

Mais l'art italien ne saura pas conserver une telle conquête. Sous l'influence de l'art antique, la banale arabesque va se substituer à cet art si original, si fécond, si susceptible de se varier à l'infini.

Des autres œuvres de Ghiberti nous avons peu de chose à dire. Il nous suffira de les rapprocher de celles que nous venons d'étudier. Les deux bas-reliefs du baptistère de Sienne : le *Saint Jean devant Hérode* et le *Baptême du Christ* sont très intéressants à observer, parce qu'ils marquent la transition entre les deux *portes* du Baptistère. Quant à la châsse de San Zanobi, elle appartient aux dernières années du maître, au style de la *Reine de Saba* et de la *Prise de Jéricho.*

Rappelons enfin que Ghiberti a fait trois grandes statues pour Or San Michele, statues en bronze, comme tous ses autres travaux. Là il ne montre pas une bien grande originalité. Dans la première statue, le *Saint Jean-Baptiste* (1414), il est un gothique aux plis chargés, cherchant une expression dramatique qu'il ne peut trouver. Dans la deuxième, le *Saint Mathieu* (1420), il est plus calme, de sentiment plus mesuré et l'on doit louer pleinement la noblesse de l'attitude ; la dernière, le *Saint Étienne* (1428), est particulièrement remarquable par une plus savante recherche de l'individualité, spécialement par la beauté des traits du visage. Mais, dans toutes ses œuvres

de grande statuaire, Ghiberti se montre bien inférieur à ses contemporains, Nanni di Banco et Donatello. Il lui a manqué le sentiment de la grandeur indispensable à cette statuaire. Il était, avant tout, le chantre de la grâce et son vrai domaine était l'art du bas-relief.

Je termine ces remarques sur son style, en insistant à nouveau



LA VIE DE JOSEPH

(Bas-relief de la porte centrale du Baptistère de Florence)

sur ce fait qu'il ne doit pas être considéré comme un imitateur de l'antique et que ses principales qualités lui vinrent de l'enseignement de ses maîtres et de l'étude de la nature.

En effet, par le style de ses draperies, Ghiberti dépend tout d'abord de l'art gothique et, lorsqu'il change de manière, c'est pour s'inspirer du costume contemporain et non des draperies antiques. On remarquera en particulier, dans l'*Histoire de Jacob* et dans celle *de Joseph*, le parti qu'il a su tirer des justaucorps et des chausses collantes.

Si Ghiberti avait cherché à imiter l'antique, il eût renoncé à costumer ses personnages pour représenter surtout des figures nues, comme on le fit au XVIe siècle. Or, chez lui, il n'y a presque pas de nus, et on ne les rencontre que là où ils sont indispensables : dans les scènes de la *Création*, du *Baptême*, de la *Flagellation*, du *Crucifiement*. Dans les parties décorant la bordure des portes, là où il était libre d'agir à sa fantaisie, une seule figure est nue, celle de *Samson*, et cela a d'autant plus lieu de surprendre que, quelques années auparavant, Niccolo d'Arezzo avait fait un grand usage de figures nues dans la décoration de la porte de la Mandorla.

Si Ghiberti avait été un disciple de l'art antique, il eût imité les formes du bas-relief romain ; or, aucun maître moderne ne s'est plus éloigné que lui, sur ce point, de l'art antique et n'a créé une forme en plus complète opposition avec cet art.

De même, il n'emprunte jamais le moindre motif de décoration à l'antiquité, et renonce même à ces arabesques que la tradition du moyen âge avait conservées, pour adopter dans toutes leurs conséquences les doctrines du gothique du Nord. Cette ornementation de Ghiberti, exclusivement empruntée à la nature, aux diverses formes du règne animal et du règne végétal, est d'autant plus remarquable que, déjà dans la première moitié du XVe siècle, les formes décoratives romaines devenaient en honneur à Florence, sous l'action de Brunelleschi, de Michelozzo, d'Alberti et de Donatello[1].

Ajoutons enfin que jamais le sculpteur ne demande à l'antiquité le sujet de ses compositions. D'un bout à l'autre de sa carrière, il conserve la pure tradition chrétienne, et dans toute son œuvre on ne pourrait citer, je ne dis pas une composition, mais même une seule figure appartenant à l'histoire de la mythologie antique.

Et si l'on vient nous dire que, malgré tout, sa grandeur et celle des maîtres du XVe siècle tiennent à l'étude de l'antiquité, que, sans elle, ils n'eussent jamais possédé au même degré la grâce, l'élégance, la pureté des sentiments, l'amour de la beauté des formes en même temps que le spiritualisme de la pensée, je ne puis m'empêcher de songer que ces qualités sont les qualités dominantes du XIIIe et du XIVe siècle, de ces siècles où l'influence de l'antiquité était

1. « L'exemple des Ghiberti, des della Robbia, des sculpteurs du temple des Malatesta, qui se sont tous hardiment attaqués soit à la faune ou à la flore de leur région, soit à l'art héraldique, était de nature à encourager les réalistes et à les faire persévérer dans une donnée qui, seule, eût sauvé l'art de la stérilité et de l'ennui. » (Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, t. Ier, p. 398.)

minime, qu'elles se retrouvent encore au xve siècle chez tous les peintres qui, eux, de l'avis unanime, ne se sont pas inspirés de l'antiquité, et qu'elles disparaissent précisément le jour où s'exerce librement l'influence antique. Cette influence au xvie siècle n'a-t-elle pas eu, en effet, pour conséquence de supprimer cette élégance, cette jeunesse, cette fraîcheur, ce spiritualisme de l'art chrétien, pour y substituer la force et la lourdeur de la statuaire romaine?

Ghiberti, dans ses *Commentaires*, ce livre si précieux, nous révèle lui-même toutes les préoccupations de son esprit. Sans doute il aime l'art grec; qui ne l'aimerait pas? Mais cette admiration ne l'empêche pas de louer avec le plus vif enthousiasme les maîtres italiens ses prédécesseurs, et il semble même ne pas se rendre un compte exact de la différence qui existe entre l'art grec et l'art italien du xive siècle. Les maîtres de l'école giottesque lui paraissent si éminents, qu'il les compare aux plus grands artistes de la Grèce [1]. Si vraiment Ghiberti s'était inspiré des œuvres de l'antiquité grecque, n'aurait-il pas vu combien elles différaient des œuvres de l'art chrétien?

Au nombre des sculptures gothiques que Ghiberti devait connaître, il ne me paraît pas téméraire de placer les sculptures de Strasbourg, l'*Ancienne* et la *Nouvelle Loi* et surtout les œuvres plus récentes du portail principal, les *Vierges folles* et les *Vierges sages*. Les sculptures de Strasbourg, moins solennelles, moins graves que les sculptures de l'Ile-de-France, appartiennent par certains côtés à ces écoles des bords du Rhin, plus gracieuses, plus douces, où le mysticisme religieux s'allie d'une façon si charmante à la recherche de la beauté féminine, dans une manière qui a la plus grande analogie avec le style de Ghiberti [2].

Quelle différence entre l'attitude de Ghiberti, si respectueuse et

1. « Giotto compta des élèves innombrables, tous aussi habiles que les Grecs de l'antiquité... J'estime qu'en ce temps (xive siècle) l'art de la peinture florissait en Toscane plus qu'à toute autre époque et bien plus qu'il n'avait jamais fleuri en Grèce. » Ghiberti, *Commentaires*.

2. Nous savons positivement que Ghiberti était très au courant des recherches de l'école gothique. Il célèbre tout particulièrement un maître allemand « dont les ouvrages, dit-il, par leur fini, rappelaient ceux des anciens sculpteurs grecs. Il excellait dans les têtes et dans toutes les parties du corps. Il y avait une grâce exquise dans ses œuvres. » Et il ajoute un détail qui est de la plus haute importance : « J'ai vu un très grand nombre de plâtres moulés sur ses statues. »

si pleine d'admiration pour ses prédécesseurs, et celle des artistes du XVIe siècle, qui méprisaient si profondément tout ce qui ne portait pas la marque de l'antiquité romaine ! On sent bien par là qu'au XVIe siècle il y eut une rupture dans l'art italien, mais au début du XVe il en est encore tout autrement, et Ghiberti est le premier à se reconnaître le fidèle disciple de ses prédécesseurs. Le cri de guerre de la Renaissance fut la haine du moyen âge. Le XVe siècle, au contraire, en fut le fils soumis et reconnaissant.

MARCEL REYMOND





UNE BASILIQUE DU XIe SIÈCLE

SANT' ANGELO IN FORMIS



De Santamaria de Capoue, — une jolie petite ville de la Terre-de-Labour, — à Sant' Angelo in Formis, il faut à peu près une demi-heure de voiture.

Dès qu'on se trouve dans la campagne, la brise, pleine des senteurs du genêt, fait vite oublier l'odeur âcre des tanneries de Santamaria, où la population s'est enrichie dans le commerce des cuirs, tout en restant, dit-on, très parcimonieuse.

La route se dirige, en ligne droite, vers Capoue. Nous passons au pied de l'amphithéâtre campanien, masse énorme, noire, qui semble une colline dénudée, et autour de laquelle paissent, dans une herbe drue, de nombreux troupeaux... Je remarque quelques chaumières groupées autour des fours de verriers... De temps en temps, une baie rougit, une colonne de feu et de fumée s'élève, et une lueur d'incendie court dans le feuillage des peupliers... Nous traversons des champs où les blés ondulent gaîment sous un léger vent d'ouest. Sur la gauche, l'horizon est d'une immense profondeur; on voit se dérouler, comme un tapis sans fin, toute la Campanie heureuse. Sur la droite, le terrain s'exhausse en puissantes assises, contreforts des

monts Tifatins. Et devant soi, à une courte distance, on distingue Capoue, la triste ville d'églises et de casernes, avec ses bastions sombres et ses maisons délabrées...

D'un côté, un paysage morose, dans les buées du Vulturne, sans étendue et grisâtre sous les nuages attirés par la crête du Tifata; de l'autre, une suite interminable de plans irisés et le ciel opalin, pur, éblouissant de clarté.

La voiture roule vite. Nous arrivons à un hameau formé par cinq ou six chaumines appuyées à des vieux murs d'église. A l'abreuvoir, un étalon se désaltère. Il lève la tête et nous salue d'un hennissement.

La carriole tourne brusquement à droite, et nous voici sur un chemin raide, raboteux. Nous allons au petit pas. Le Tifata est devant nous. « Quand on regarde cette montagne-là, on croit qu'elle marche », disent les gens du pays.

Le cocher est descendu de son siège et pousse à la roue. Je mets forcément pied à terre. Notre cheval a fort à faire de traîner, à pareille montée, la légère voiture vide! Devant une sorte d'auberge, la pauvre bête s'arrête d'elle-même. Elle connaît la station. L'hôtelier souriant nous salue de la main, d'une main énorme à doigts rouges, gonflés, courts. Cet hôtelier est une manière de géant; il forme « tableau » sous la porte ornée de branches de laurier, avec sa vaste corpulence et sa bonne figure réjouie.

Le cocher me dit :

— La basilique, Excellence, est là-bas, derrière cette maison, à main gauche. Pendant que vous visiterez le monument, je ferai ici souffler le cheval...

Dix minutes encore, je suis la route, de plus en plus difficile; je gravis un escalier entre les chaumières et les massifs de roche; je passe sous une antique porte, et je débouche sur une esplanade carrée, pleine d'herbes et de fleurs à parfum pénétrant.

La basilique et son clocher occupent un des côtés. En face, on dirait d'une « loggia », ménagée dans le seul but de faire voir un splendide panorama. Sous la loggia, d'abord, quelques habitations blanches à tuiles rouges; ensuite un océan de verdure semé de taches roses, et chaque tache est une ville de la Campanie. Les champs montrent, par l'effet des cultures diverses, des échiquiers et des dessins géométriques. Les bosquets d'orangers et de citronniers mettent, çà et là, une note grave dans cette symphonie de couleurs. Une légère fumée blanche... C'est le train qui passe. Le sifflet de

la locomotive se fait entendre; le son, affaibli par la distance, mais strident encore, meurt bientôt dans le ciel calme. Des hirondelles volent, tournent et disparaissent; leur gazouillement n'a duré qu'un instant. Le silence profond de midi s'étend dans l'accablante lumière... C'est l'heure où, l'été, dans notre pays de Naples, la pensée assoupie,



FAÇADE DE LA BASILIQUE DE SANT' ANGELO

avec un rêve vide, parle mollement des choses lointaines et passées, sans même éveiller en nous un léger ferment de passion.

La basilique est adossée à d'énormes rochers, soubassement de la montagne. Celle-ci, au printemps, se couvre d'un manteau diapré d'herbes, et, l'hiver, semble une sorte de pyramide que la pluie a polie et où la violence de la bise ne doit laisser pousser aucune végétation. La crête, à peu près inaccessible, a quelques buissons, repaires de renards et nids d'aigles; le plus haut piton sert de baromètre aux Campaniens : se détache-t-il sur un ciel pur? le beau temps est assuré pour longtemps; se couvre-t-il de vapeurs? la pluie est proche.

La chaîne des monts Tifatins est bornée, au nord, par le Vulturne et se dirige, en s'élevant au midi, vers les campagnes de



CAMPANILE DE SANT' ANGELO

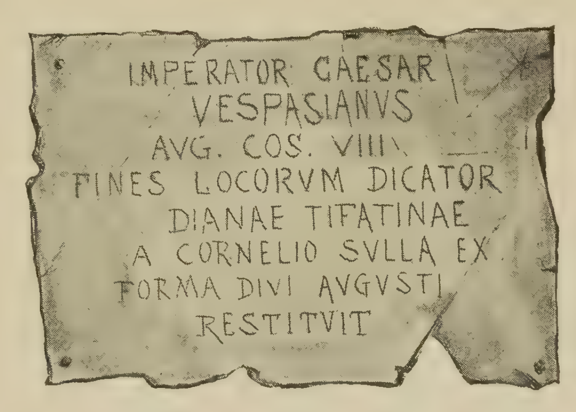
Maddaloni, où la chaîne samnite de Durazzano la pénètre et la relie au grand massif de l'Apennin. Au delà du Tifata, on trouve la vallée célèbre dans laquelle l'armée romaine, vaincue par Ponce Telesinus, subit la honte de passer sous les « fourches caudines ». C'est sur un des versants du Tifata, c'est devant la blanche colonnade du temple de Diane, que Marius et Sylla se livrèrent une bataille

acharnée. Enfin, en octobre 1860, ici même, Garibaldi décida du sort du royaume des Deux-Siciles, en ordonnant l'annexion de Naples à l'Italie, lorsqu'il monta vainqueur sur le Tifata.

Un récit antique, un de ceux où l'enseignement historique se confond avec la poésie mystérieuse de la fable, est attaché à la basilique de Sant' Angelo, ou, pour parler plus exactement, au temple autrefois consacré à Diane, au temple dont l'église du onzième siècle n'est que la transformation.

Avant que les Grecs fussent partis pour la guerre de Troie, Agamemnon, en Aulide, avait voulu sacrifier la malheureuse Iphigénie. A la place de cette jeune princesse, on le sait, on immola une biche. On n'ignore pas non plus qu'Iphigénie, après avoir tué Thoas et sauvé Oreste, dut se réfugier en Italie. Elle emporta, dans sa fuite, une statue vénérée de Diane, en la cachant dans un fagot. Ce simulacre prit ainsi le nom de Diane *fascelide* ou *fascina*, et, déposé dans un temple, au centre de la forêt sacrée du Tifata, reçut le culte des Campaniens.

L'endroit devait être bien choisi pour un sanctuaire dédié à la divine chasseresse. Nous pouvons rêver à la forêt de chênes-verts séculaires qui donna un nom à la montagne, aux bosquets d'ormes et de châtaigniers, aux jardins, et, surtout, au blanc péristyle élevé au milieu des grands arbres, et qui, entouré de fleurs et de gazons, avait, à ses pieds, un vaste bassin où les oiseaux prenaient leur bain... La lune monte vers le zénith. C'est Diane elle-même. Elle se mire dans le petit lac. Elle respire les aromes des menthes, des thyms. Elle écoute les harmonieux frémissements des yeuses. Elle inonde de lumière argentée le temple, où sa statue, dans l'éternel sourire du marbre, accueille les rustiques adorateurs.



INSCRIPTION LATINE A SANT' ANGELO

Le sanctuaire de Diane était-il en bon état de conservation, lorsqu'un prince lombard, au xe siècle de notre ère, le transforma en

une église dédiée à saint Michel? Il est probable que des ruines considérables restaient tout au moins, et que ces ruines furent utilisées. La basilique nouvelle se nomma *Sant' Angelo ad arcum Dianæ*, ou bien *ad formas*. Cette seconde appellation vient d'un aqueduc qui conduisait les sources du Tifata à Capoue, et dont les arceaux (*formæ*) existent encore en grande partie.

Jusqu'à l'année 1073, la basilique ne fut ni embellie, ni agrandie. Elle avait appartenu tantôt à l'évêque de Capoue, et tantôt, par ordre du pape Marin II, aux moines bénédictins de Capoue.

En 1065, à l'époque où le fameux Desiderius, qui devint plus tard Victor III, était déjà abbé du Mont-Cassin, Richard Ier, prince normand, comte d'Aversa, s'interposa près de l'évêque de Capoue pour que celui-ci rendît la basilique de Sant' Angelo, dont ce prélat avait pris possession, aux religieux de saint Benoît, et le comte offrit à l'évêque, en échange, l'église de Landepaldi, bâtie dans le domaine particulier du prince.

La proposition fut acceptée.

Au Mont-Cassin, il existe de précieux manuscrits, dont les enluminures ont été reproduites depuis peu par la chromolithographie, sous la direction de dom Odorisius Piscicelli, savant célèbre et aujourd'hui abbé de Saint-Nicolas de Bari. Mes souvenirs étaient formels; dans mon séjour au Mont-Cassin, où les religieux offrent la plus agréable et la plus généreuse hospitalité, j'avais vu autrefois des miniatures relatives à la basilique de Sant' Angelo, et j'avais reçu les reproductions de ces chefs-d'œuvre de l'art de l'enluminure ancienne. Il ne me fut pas difficile de retrouver, dans mes papiers, les deux documents iconographiques les plus importants pour l'histoire de Sant' Angelo : la représentation de l'entrevue où se fit l'échange entre la basilique du Tifata et l'église de Landepaldi, et le portrait de l'abbé Desiderius, portrait dessiné ingénument par quelque moine, du vivant du personnage... Nous allons voir bientôt tout ce que Desiderius exécuta pour la basilique du Tifata.

L'enluminure relative à « l'échange » montre, d'un côté, l'évêque Hildebrand, assis au milieu de son clergé, et, de l'autre, le prince Richard, entouré d'hommes d'armes normands. Le prélat est sur un riche fauteuil avec coussins de pourpre; le comte d'Aversa sur un escabeau. Les personnages se donnent la droite en signe de foi jurée; et l'évêque, de la gauche restée libre, indique l'église de Sant' Angelo, grossièrement dessinée dans le fond.

Cette cérémonie est décrite avec soin dans un manuscrit de la

bibliothèque du Mont-Cassin, et on a ajouté, dans un latin barbare, l'inventaire des objets meubles que le prince normand cédait à l'évêque de Capoue en lui donnant l'église de Landepaldi.

Le manuscrit commence par un titre et un exposé dont voici la traduction :

« L'échange entre le seigneur Richard Ier, prince de Capoue, et le seigneur Hildebrand, archevêque du siège capouan.

« Au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, l'an de son incarnation mil



ÉCHANGE DE LA BASILIQUE DE SANT' ANGELO CONTRE L'ÉGLISE DE LANDEPALDI

(Manuscrit du Mont-Cassin)

soixante-cinq, dans le mois de décembre, nous, Hildebrand, nous déclarons : que le glorieux susdit Richard, prince, poussé par une inspiration divine, ayant en vue le salut de son âme, a déclaré vouloir instituer un couvent..... et nous a offert, à cet effet, l'église de Saint-Jean de Landepaldi, sise dans le domaine dudit glorieux prince... etc. »

L'inventaire, très complet, intéressera les archéologues :

« Les objets meubles sont les suivants :

« Armoire avec reliques, une ; — pyxis avec reliques, une ; — armoire à tiroirs, une ; — chasubles en soie, deux ; — amict à bande d'or, un ; —

corporals en soie, deux ; — chasuble brune, une ; — amict avec bande jaune, un ; — corporal en broderie (*ad acu*), un ; — chasuble droite à bande, une ; — manipule, un ; — surplis, un ; — calices d'argent, deux ; — patène d'argent, une ; — calice d'étain avec sa patène, un ; — ceinture avec bande d'or, une ; — ceintures de soie, trois ; — tapis de soie, quatre ; — tapis avec une bande d'or, un ; — autres tapis de soie, quatre ; — serviette (*facitergium*) brodée, une ; — robe (*lena*) en soie, une ; — morceaux de soie, deux ; — autres morceaux de soie, trois ; — pelisses de soie, trois ; — étendards de soie, quatre ; — rideaux en broderie, un ; — encensoirs en argent, deux ; — croix d'argent, une ; — petites croix en argent, trois ; — fermaux avec pierres précieuses, deux ; — petit autel d'ivoire, un ; — autre en bronze, un ; en cristal, un ; — rideaux grands, deux, et rideaux petits, deux ; — gros livres de comptes, un, et moindres, deux ; — Homélie grégorienne, une ; — autre vieille, une ; — Instructions du Carême, une ; — livres de la Passion, deux ; — des Psaumes, un ; — des Prophètes, un ; — des Rois, un ; — des histoires, un ; — quatre feuilles, histoire de Ruth ; — les Proverbes de Salomon, un livre ; — Actes des Apôtres, un ; — l'Épître de saint Paul, un ; — les Dialogues, un ; — livre de saint Épiphane, un ; — antiphonaires de nuit, un, et de jour, deux ; — les Hymnes, un ; — Chant ambrosien, un ; — Manuel franc, un ; — sa glose, une. »



L'ABBÉ DESIDERIUS
(Manuscrit du Mont-Cassin)

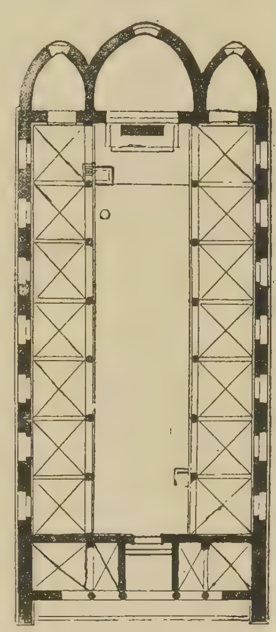
La basilique a, devant elle, un portique, où, au moment de ma visite, quelques enfants s'étaient assis sur le sol pour jouir de la fraîcheur de l'ombre. Leur babillage rappelait les petits cris des hirondelles.

Le tympan, placé au-dessus de la porte, présente une grande image de la Sainte Vierge. Celle-ci se détache vigoureusement sur un fond d'azur ; ses yeux bleus, très ouverts, semblent contempler

extatiquement l'horizon silencieux ; ses bras sont étendus pour bénir; sa bouche, aux lèvres linéaires, sourit...

A droite et à gauche, les parois sont couvertes de fresques exécutées à l'époque de Desiderius et un peu décolorées. Les arcades du portique sont surhaussées, presque ogivales; les colonnes ont été prises au temple antique de Diane. L'arcade centrale, très large, pose sur deux fûts plus robustes que les autres. Les chapiteaux sont des doubles consoles entourées de feuillage.

Quand j'entrai dans l'église, ombreuse et froide, les enfants me suivirent...

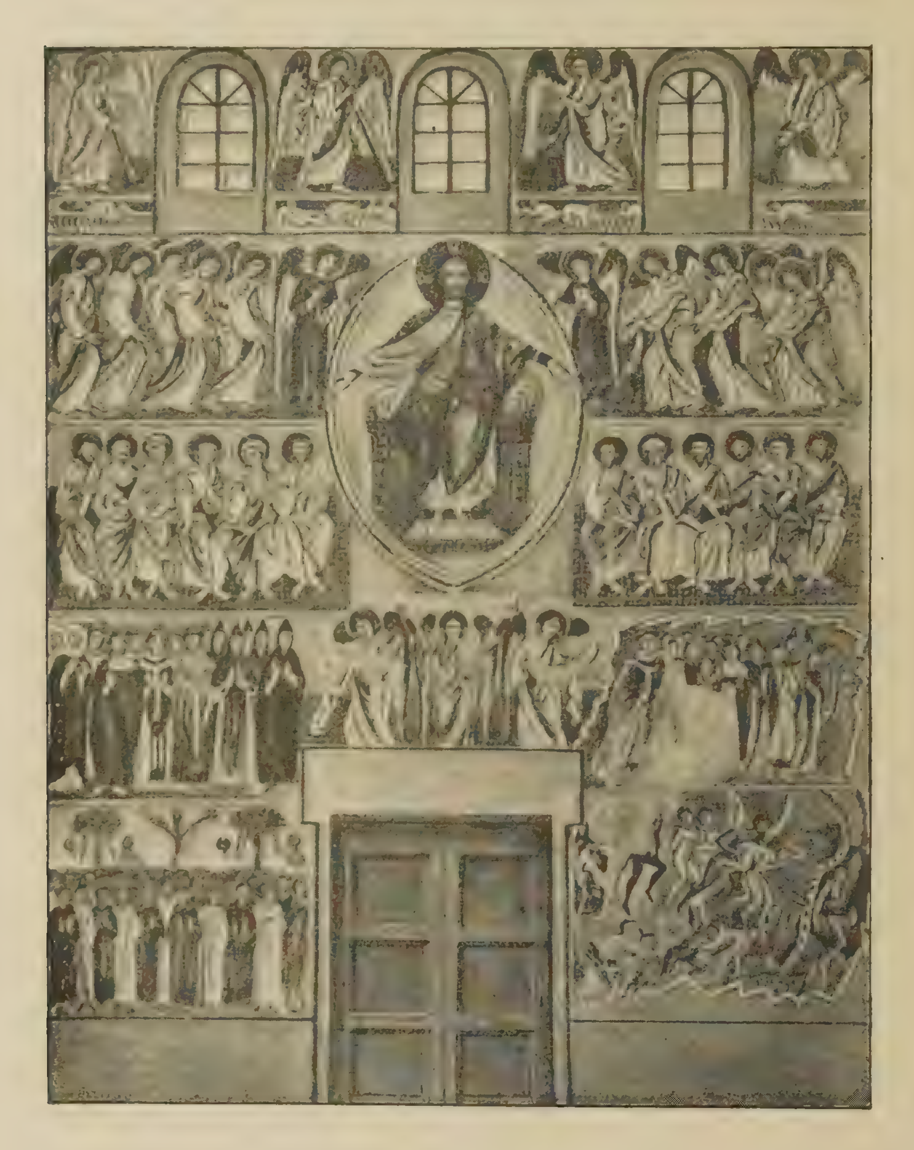


PLAN DE LA BASILIQUE DE SANT' ANGELO

Les monuments de l'art enseignent l'histoire. On ne saurait comprendre le moyen âge, dont l'héritage est pauvre en documents écrits, si l'on n'étudiait certaines miniatures, si l'on ne visitait les admirables constructions élevées par les vieux ordres monastiques. Quelques enluminures au Mont-Cassin et la basilique de Sant' Angelo nous disent tout ce qu'il faut savoir sur l'époque où vécut Desiderius, et mieux que ne le diraient des nomenclatures arides... Nous pouvons apprécier ainsi, non seulement les conditions ingénues du dessin, de la couleur, de la sculpture, de l'architecture à cette époque, mais encore l'inspiration due à la foi, le sentiment profond, l'idéal presque maladif d'un siècle antique, dans des peintures faites sans *ficelles*, avec une palette chétive, et qui, cependant, sont troublantes par l'intensité de l'expression. Nous connaissons dans les moindres détails, par le moyen des enluminures et des fresques et des ivoires et des mosaïques, le costume, le cérémonial, la vie publique et privée, les habitudes du moyen âge. A ce dernier point de vue, les peintures de la basilique de Sant' Angelo sont une source féconde de renseignements.

Le vaisseau est à trois nefs, séparées par deux rangs de colonnes et terminées par des absides, dont celle du centre est fort large. Les arcs sont en plein cintre, appuyés sur des colonnes antiques cannelées, en marbre, décorées de magnifiques chapiteaux corinthiens. Les murs, superposés aux arcs, sont ornés de fresques et montrent, dans

une série d'encadrements rectangulaires, l'histoire de Jésus-Christ. L'abside centrale a une énorme figure du Christ bénissant, à la manière grecque. Le pavé de cette abside est plus élevé, de quelques



LE JUGEMENT DERNIER (FRESQUE DE SANT' ANGELO)

marches, que celui de la nef. Autrefois, le grand autel devait se trouver dans cette sorte de chapelle. Un peu en avant des marches, se dresse l'ambon carré, construit sur quatre arcs surbaissés, supportés par des colonnes à six pans : c'est une œuvre typique du

XIe siècle. Un aigle, dont la tête est brisée, posé sur un livre, en marbre, décore la balustrade de cette chaire. Les mosaïques de l'ambon, en presque totalité, ont disparu ; il n'en reste qu'un frag-



LA BÉNÉDICTION (FRESQUE DE L'ABSIDE A SANT' ANGELO)

ment, suffisant à faire voir que la décoration était formée d'étoiles bleues sur fond d'or.

Près de l'ambon, se dresse un fragment de colonne avec chapiteau corinthien ; ce fût servait et sert encore de support au cierge pascal.

Le pavé indique des époques diverses; quelques larges dalles de marbre remontent à l'époque du temple de Diane; des pièces de mosaïque, extrêmement détériorées, sont dues à l'abbé Desiderius; enfin, on a cherché postérieurement à restaurer des parties endommagées, et l'on a mis en œuvre des matériaux de toute sorte.

A quelques pas de la porte, un sarcophage romain, de l'époque de la décadence, sert de fonts baptismaux.

Tout le grand mur, encadrant la porte, et qui s'élève jusqu'au plafond, représente un sujet unique : le Jugement dernier; toutefois, les différents épisodes sont distribués en sept compartiments. L'encadrement central montre le Christ dans une gloire ovale; à droite sont groupés les élus; à gauche, les réprouvés tombent dans l'enfer où Satan les reçoit[1].

Quels furent les artistes auteurs de ces fresques ?

Il est indiscutable qu'elles remontent à l'époque où Desiderius, abbé du Mont-Cassin, fit restaurer le temple et le transforma en basilique. Cela est dessiné avec ce style barbare, mais plein de grandeur, qu'on ne retrouve jamais dans des temps plus récents. Nous savons que Desiderius fit venir de Constantinople des mosaïstes (*quadratarii*) et des peintres, en vue d'embellir le Mont-Cassin. Il paraît probable que ces mêmes artistes furent employés, par le même prélat, à Sant'Angelo, dans cette basilique de la mouvance du Mont-Cassin.

On peut objecter que les moines bénédictins ont appris, à coup sûr, la peinture et l'art de la mosaïque en voyant travailler les Byzantins, et que, dès lors, les travaux d'art de Sant' Angelo pourraient avoir été exécutés par des religieux italiens, élèves des Grecs, et non par les Constantinopolitains.

Cette opinion a pour elle des champions résolus. Cependant, il ne faut pas oublier que les procédés les plus simples, au moyen âge, étaient rigoureusement tenus secrets, que les artistes s'enfermaient à clef dans les églises qu'ils décoraient et ne permettaient de juger de leur œuvre qu'à travail fini, et qu'il est douteux que les Byzantins aient facilement communiqué leurs méthodes à des étrangers.

1. Nos lecteurs seront frappés des grandes similitudes de plan et de décoration qui existent entre la basilique de Sant' Angelo et celle de Torcello que notre collaborateur M. Ary Renan a publiée dans la *Gazette* (oct. 1887 et mai 1888). La division en zones, les figures d'anges évoquant les morts de leurs tombes, la peinture de l'enfer surtout, sont des traits communs à la fresque de Sant' Angelo et à la grande mosaïque de l'église vénitienne que nous avons gravée. — N. D. L. R.

La question ainsi posée, sans le secours d'un document écrit, est au reste insoluble. Les fresques seules peuvent donner quelques indications.

Or, il nous semble que ces peintures indiquent les commencements timides d'une école locale qui s'émancipe et sort du cercle étroit des règles fixées par la byzantinisme rigoureux. L'imitation servile se reconnaît dans le coloris plat; mais les personnages n'ont pas



LA CRUCIFIXION (FRESQUE A SANT' ANGELO)

la ligne dure, sèche, géométrique, la pose hiératique et raide, si faciles à reconnaître dans l'iconographie de Byzance.

Le débat que nous indiquons passionne des savants célèbres, et déjà MM. Krauss et Dobbert, en Allemagne, l'ont examiné avec soin[1].

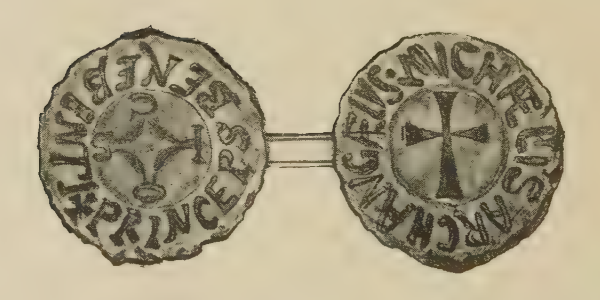
Quoi qu'il en soit, la basilique de Sant'Angelo, par son architecture, ses transformations, sa physionomie particulière et ses fresques, la plupart admirablement conservées, est un monument du plus haut intérêt pour l'étude de l'art en Italie.

1. V. *Jahrbuch der kœn. preussischen Kunstsammlungen,* 1893 et 1894.

Ce n'est pas sans curiosité que nous allons demander, nous autres critiques d'art, à ces vieux murs, de livrer leur secret, de nous dire si un art italien a existé bien avant Giotto, et ce n'est pas sans émotion que les Napolitains cherchent à savoir si Naples a précédé Florence dans le culte du beau.

Giotto fut, sans doute, le premier a exprimer dignement, par les moyens de la peinture, la force de volonté des saints, la chasteté mystique des vierges, la poésie profonde des pensées ascétiques. Avant lui, toutefois, on avait cherché, bien naïvement et sans grand succès, à dire les mêmes choses. Lorsqu'on étudie ces intéressants problèmes, on acquiert la certitude que, deux siècles avant Giotto, il existait des centres d'art en Italie, que ces centres ont laissé des monuments, écrits ou peints, qui ont inspiré le sublime Alighieri. Un de ces milieux se trouvait en Terre-de-Labour, quand Desiderius voulut, sur les hautes montagnes, voir grandir des basiliques richement ornées, embellies avec toutes les splendeurs de l'art de l'époque. C'est dans ces centres-là qu'on trouvait, au xie siècle déjà, des moines qui aimaient à vivre et à prier au milieu des chefs-d'œuvre, et qui rêvaient, avant Fra Angelico de Fiesole, à la magnificence du Paradis en étudiant ce que notre monde renferme de grand et de beau.

S. DI GIACOMO





LA RENAISSANCE ITALIENNE

ET SON HISTORIEN FRANÇAIS

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

L'Italie ne pouvait que gagner, en tournant le dos au style gothique. En effet, elle n'avait rien de ce qui en dégage le sublime. Si l'on veut savoir comment les Italiens, même dans cette Lombardie trop méconnue et qui est une région privilégiée de leur art, comprenaient le gothique, et ce qu'ils en faisaient, que l'on se remette devant les yeux le Dôme de Milan. Leur architecture se jugeait, ailleurs, en étalant, et à la lettre, l'art « en façade », en traitant les églises comme des pièces d'un mobilier qu'on sculpte et refouille. Pour tout dire, ils plantaient en dehors de l'église, en sentinelle, un campanile, au lieu de nos clochers, qui semblent l'âme même de l'édifice et son élan vers le ciel. C'est le réalisme puissant qui sauvait l'art italien, le réalisme revenu dans les grandes traditions de la plastique ; ici, l'aptitude était unique, et la communion absolue entre l'idéal de cet art et ce peuple d'artistes si bien faits pour tous les triomphes de la beauté matérielle. Les poèmes mystiques mêmes, les analyses de la passion la plus raffinée, gardent toujours en Italie un caractère de réalité. Comme

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XV, p. 495.

sainte Catherine de Sienne, l'Italie peut recevoir le pain sacré par les mains d'un ange ; elle n'en demeure pas moins experte dans les réalités terrestres, la politique et les affaires ; dans les arts, elle ne perdra jamais pied. Virtuoses magnifiques, les hommes de la Renaissance veulent tirer du pittoresque toute la joie qu'il peut donner. Le moment n'arrivera-t-il pas où Michel-Ange lui-même ne sera plus compris, comme trop spiritualiste? Et cependant ses peintures étaient si réalistes déjà, que Dante eût reculé peut-être devant elles. Alors, la joie du métier remplacera tout, et l'art même ; après les artistes viendront les peintres du « morceau » ou des compositions convenues ; de même, après les poètes, seront nés les hommes de lettres ; deux types désormais impérissables de fabricants, ou, si l'on veut, de « vendeurs du temple ».

Sous les espèces de cette liberté frénétique et universelle, et puisque, dans tous les ordres de l'idée et de la société, « un simple écuyer peut devenir roi, [1] » la Renaissance confond dans son idéal, et pêle-mêle, tout ce qui fut grand et fameux. Les Sibylles seront placées auprès des Prophètes, et Platon devant saint Thomas. Ce qui voile pour nous la confusion prodigieuse de ces conceptions, c'est que l'Italie eut la fortune d'être élevée surtout par l'hellénisme ; par suite de cette influence, ses imitations hybrides ont plus de pureté, de style et de grâce : il reste dans les éléments de sa Renaissance une irréductible magie. Elle la tient de la culture grecque, au lieu que, dès le moment où la France subit fortement le poids de la discipline antique, c'est surtout la lourde machine romaine et l'hellénisme abâtardi par les Latins qui la déforment. Seule, la langue italienne, par le règne néfaste des humanistes, a été touchée du même mal.

Savoir « *come l'uom' s'eterna*[2] », et s'occuper de devenir, suivant les paroles d'un autre poète, « non point un ergoteur enflé de vent, mais un artiste épris du réel [3] », voilà, durant les deux grands siècles de l'art italien, le but et la règle de vie pour l'homme libre. Les flottements perpétuels de l'état social s'accroissent et le dégagent de tout lien gênant ; l'Église est une chose proche et vivante, malléable et mobile, humaine dans toute la force du mot ; les *Arts à la Cour des Papes* montrent assez combien l'artiste s'appuie sur elle. Il y a peu de ces luttes morales que l'ardente foi produit ailleurs ; des incrédules, et dès le principe, mais point ou guère d'hérétiques [1]. Un sens

1. Æn. Sylvius Piccolomini, *De dict et fact. Alphonsi*, in-fol. Bâle, 1571, p. 475.
2. Dante, *Inf.*, XV, 86.
3. Petrarca, *Ep. senil. XIII*, 5.

critique très aigu, mais porté tout à fait en dehors des spéculations



PORTRAIT DE JEUNE FEMME, PAR BOTTICELLI
(Musée de Francfort)

transcendantes; instrument précis, et dont l'œuvre est de faire plus forte encore l'impression du réel.

1. « Non curando quasi Iddio nè santi, se non a diletto del corpo. » Giovanni Villani, VI, 46.

En effet, ce qu'ils ont trouvé dans Platon même, « avec l'influence duquel », dit parfaitement M. Müntz, « il faut sans cesse compter pendant le XVIe siècle [1] », ce qu'ils prennent dans l'admirable variété de sa doctrine, c'est cette idée féconde du rythme et de l'ordre appliqué aux sociétés humaines ; c'est la conviction que tout état civilisé n'est qu'une vaste symphonie et que l'ensemble des beaux-arts est le plus efficace des instruments pour produire cette culture générale sur laquelle l'État repose tout entier, et la politique, et la morale, et l'éducation publique.

Outre qu'elle prenait, en somme, dans l'antiquité, ce qui pouvait s'assimiler à son génie propre, l'Italie avait en elle-même des forces qui ne devaient rien à la culture antique. Une grande partie, dans le livre de Jacob Burckhardt, est consacrée à déterminer ces éléments [2]. Mais ces puissances même étaient telles que la civilisation ancienne, « cette antiquité gréco-romaine qui, depuis le XIVe siècle, pénétrait si profondément dans la vie italienne [3] », ce levain de la Renaissance devait agir avec une énergie sans pareille sur un peuple doué de la sorte ; l'Italie avait toutes les facultés qui devaient lui permettre de porter la Renaissance à sa plus haute expansion, tellement que celle-ci paraît tout à fait originale dans la seule Italie et, de là, rayonne sur tout le reste de l'Europe, à peu près dans la mesure où chaque nation ressemble à l'esprit et à l'art de l'Italie. Bien que, malgré tout, ce qui demeure à jamais intéressant pour nous dans l'art italien, le départ des éléments antiques une fois fait, c'est encore ce que l'Italie a su mettre d'elle-même dans le mélange.

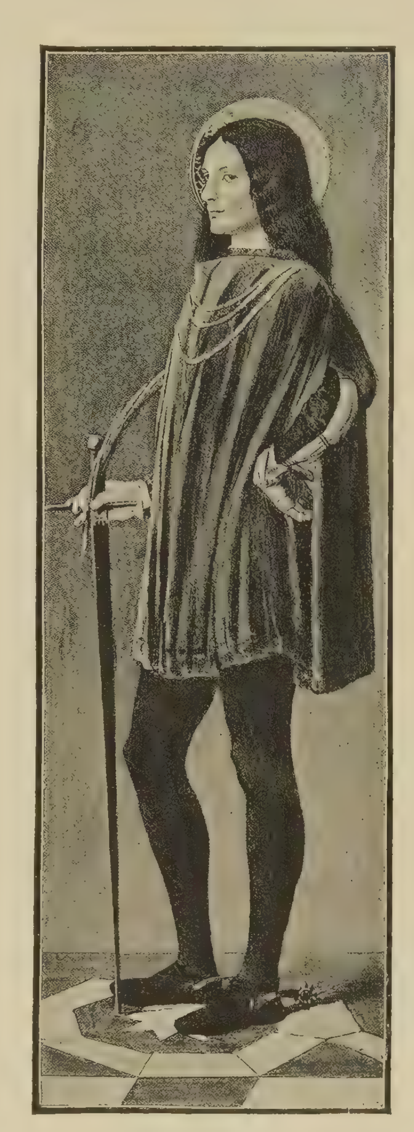
L'art du moyen âge, le seul populaire et universel, ne pouvait plus vivre en Italie. Notre première Renaissance française a des grâces inexprimables, parce qu'il y eut une heure, très courte, d'un accord véritablement divin, où elle recueillit l'art gothique en l'imprégnant de l'idéal qui se révélait et de la fantaisie nouvelle. La Renaissance italienne, luxuriante et vigoureuse dès le premier moment, étouffe sans peine les restes débiles du moyen âge ultramontain ; elle finira bien par s'étouffer elle-même ! Elle offrit cependant, au XVe siècle, une période qui pouvait faire présager un avenir illimité : l'art demeurait d'abord tout à fait populaire. Tel dôme, tel palais, était en vérité tout empli par la vie du peuple et comme mêlé

1. I, 6.

2. Les cent soixante-dix premières pages. (*Die Cultur der Renaissance*, 1re édit. Bâle, 1860, in-8°).

3. Burckhardt, *ibid.*, p. 172.

à tous ses actes; jusqu'à la fin même de la Renaissance, et par delà, le succès des poètes témoignait de cette ancienne union entre la foule et l'artiste : l'Arioste et le Tasse chantaient sur les lèvres du petit peuple, comme au XIVe siècle les *arti minori* de Florence avaient su par cœur l'*unico poeta*, Dante, tout entier.



SAINT PROTAIS, PAR BORGOGNONE
(Chartreuse de Pavie)

Mais le bouleversement social, mélangeant toutes les classes de la société, faisait rompre cette harmonie entre les beaux-arts et le peuple. Et puis, en Italie, le grand contre-poids, la classe rurale, n'existe pas ; l'art ne connaît point le paysan ; où sont les pages de Pantagruel, imprégnées de l'esprit rustique, et les miniatures de nos manuscrits les plus fameux, avec leurs scènes de la vie champêtre ? L'individu, renfermé dans le cercle étouffant de sa ville ou de sa forteresse, ne connaît pas les sources vivaces du rajeunissement ; les rustres que l'on trouve çà et là dans les monuments italiens de la Renaissance sont accoutrés à l'antique. L'art ne se soucie, peu de temps après l'éclosion de la doctrine nouvelle, que des individus brillants, de la renommée éclatante : le divorce éternel s'est fait entre l'humble réalité, la réalité nourricière du vrai et les artistes emportés à la poursuite de la gloire suivant les formules antiques.

Aussi l'apogée de la Renaissance, ce que M. Eugène Müntz appelle, avec le bon Vasari, « l'âge d'or », est très justement placé dans la période où un tel art, quels qu'en soient les caractères, atteignit son

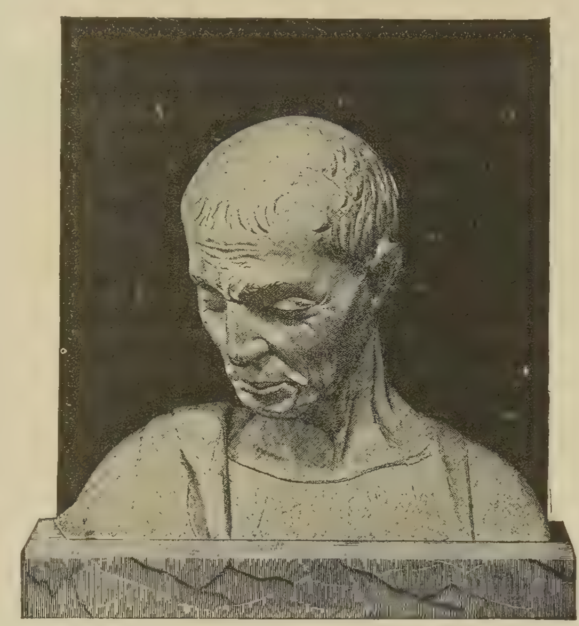
développement le plus magnifique. Dégagé des entraves que les changements perpétuels de l'état social relâchaient de jour en jour, l'Italien est cosmopolite ; *nos cui mundus est patria,* disait déjà le latin de Dante[1], en proclamant ailleurs que, « sous n'importe quels cieux, la spéculation est libre[2] ». Et cependant une sourde inquiétude l'agite encore ; il « implore cette paix » qu'il n'aura plus jamais ; l'artiste sent encore l'aiguillon de l'incertitude et ce sourd désir de la perfection véritable qui l'abandonnera bientôt. Mais il n'est pas vrai seulement des tyrannies « qu'elles nourrissent et cachent en elles-mêmes la matière de leur confusion et ruine[3] ». L'artiste, à mesure que les années passent, recherche désespérément une croyance et un point ferme dans cet océan trouble qui l'entoure, et l'on voit, au-dessus de tous, comme un gigantesque symbole, ce « monstre » de la Renaissance, l'homme qui fond l'esprit de Dante avec le plus voyant paganisme : Michel-Ange. Tout se confond ; les couleurs chères à l'Italie d'antan, *dolce color d'oriental zaffiro*, s'assombrissent ou s'exaspèrent ; le virtuose et le dilettante, champignons malfaisants d'une société corrompue, dominent l'artiste et lui imposent leurs préférences. Ils exaspèrent ce désir *d'onore et di pompa* que Dante[4] lui-même a connu, s'il faut en croire Boccace. Tout est conçu comme une « œuvre d'art[5] ». C'est « l'âge heureux », Vasari le proclame, pour les « artistes nobles et de talent ». C'est-à-dire que l'idéal bourgeois, qui naissait dès le XVe siècle, a produit une organisation admirable ; en haut, le Mécène, à qui Machiavel a conseillé « d'être tenu aussi pour libéral, car cela vaut mieux, et un prince doit être amateur du talent, honorer l'excellence en chacun[6] ». Auprès du Mécène, des artistes que l'on peut bien dire enrégimentés, puisqu'ils sont à la solde.

Le platonisme avait donné à la Renaissance italienne son idéal. Mais les expériences de la réalité ne sont pas toujours en accord avec les lois de l'eurythmie. Au reste, si la Renaissance retrouvait, dans la doctrine antique cette harmonie entre l'idée inspiratrice et l'art inspiré, qui fut la beauté de l'art ancien, le danger était caché sous

1. *De Vulg. Eloq.*, I., VI.
2. Dante, *Ep. X.*
3. Matteo Villani, *Cron.*, VI, I.
4. « Vaghissimo fu e d'onore et di pompa » (Boccacio, *Vita di Dante*, in-8°, p. 46, éd. Macri-Leone, 1888).
5. « Als Kunstwerk ». Burckhardt.
6. Machiavelli, *Libro del Principe*, XVI, p. 47, et XXI, pp. 70-71, éd. de 1550.

les prestiges de la théorie, et il s'accrut suivant les tendances du génie italien; l'équilibre trop difficile se rompit; la forme se suffit à elle-même, les extrêmes raffinements de la forme masquèrent l'absence d'idéal véritable; ce fut le triomphe des vains simulacres, de cet art vide, sans action, sans portée, sans grandeur.

Déjà l'art de l'Italie avait perdu, en abandonnant les voies étroites, mais sûres et si joliment fleuries, que suivaient, dans l'innocence de leur âme, les Primitifs. Déjà, veuve de ses timidités charmantes, emportée vers les régions de l'éloquence et dans la sphère où l'air n'est plus vital pour les artistes, la Renaissance italienne risquait par trop de s'égarer, de déclamer, de perdre haleine ; mais encore était-elle, dans ces aventures périlleuses, animée d'ambitions nobles, soutenue par de fermes principes : le temps venait où la pratique serait substituée à tout ; le métier allait persister seul, quitte à durer sur les ruines de tout le reste, admirable encore et jusque chez les Bolonais du XVIIe siècle, admirable surtout pour les époques modernes, où trop souvent il fait défaut sans que l'idéal le remplace.



PORTRAIT SUPPOSÉ DU POGGE, PAR DONATELLO
(Cathédrale de Florence)

A mesure que la Renaissance se précipite vers la fin, on voit augmenter les deux grands dangers de la décadence : l'emphase et l'abstraction. Faire ronflant, pour arriver à exciter l'intérêt d'un spectateur blasé; se perdre dans le vague pour sembler profond. Lorsqu'on voit Raphaël lui-même ne pas éviter constamment le second de ces deux périls, on sent combien le mal fut grand et combien vite il s'étendit; d'autant plus redoutable que l'abstraction n'est pas naturelle à l'Italien, qui « ne croit qu'à ce qu'il voit ». La reli-

gion n'est en vérité pour lui qu'une religion d'images, et les peintres ne gagneront jamais à vouloir y mêler des conceptions étrangères. Quant à une idée générale, comme celle de la patrie, la patrie n'est pour l'Italien du XVI[e] siècle que la cour du prince où il est employé. On sent toutes les conséquences ; et l'on pourra, pour les comprendre dans leur dernier effet, se souvenir qu'en France l'imitation de cet art italien, peu sincère elle-même, il ne faudra pas cent années pour qu'elle produise le style dit de Louis XIV, avec son emphatique monotonie.

Je sais bien que les mêmes lectures et des impressions venues par des études semblables pourront éveiller chez d'autres esprits des sentiments tout différents. Mais enfin, on ne juge avec confiance et fermeté qu'en obéissant à l'instinct de sa race ; et pas une race, en dépit des apparences, n'est rebelle aux vices de la décadence italienne autant que la nôtre, pourvu qu'elle ait le courage de dépouiller les conventions. Si, par un invincible attrait, les peintres d'avant Raphaël, ou Raphaël lui-même dans sa première manière[1], si les sculpteurs d'avant Michel-Ange, les graveurs d'avant Marc-Antoine[2] sont nos maîtres d'élection, c'est en dernière analyse parce que nous trouvons en eux un peu du génie qui inspire les grandes œuvres de la France. Les luttes ne sont pas finies : ne vivons-nous pas de la Renaissance ? Le propos est vaste, irait bien au delà de la sphère des beaux-arts. D'aucuns répondraient : n'en mourons-nous pas ?

Et peut-être, nous qui l'avons étudiée de près, pouvons-nous demander pourquoi cette superstition persiste ? S'il est vrai qu' « un grand peuple sans âme est une vaste foule », qu'a-t-elle donc à nous dire, cette foule d'artistes, cette foule de virtuoses ? L'âme n'est plus là : les ouvrages, souvent anonymes, de nos vieux maîtres nous rappellent, et nous parlent un langage plus ingénu, mais où sonne l'accent du vrai, où ne sont plus les phrases vaines de l'école et les grands effets des éloquences étrangères.

Pour que les uns retrouvent ainsi leurs impressions d'Italie, pour que les autres puissent prendre une idée d'ensemble sur l'art de la Renaissance, il était nécessaire que la science vaste et impeccable de M. Eugène Müntz fît composer, par les puissants moyens modernes, une illustration où le texte revivrait et s'éclairerait. Cette illustration

1. V. *Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps*, par Eug. Müntz, 1 vol. in-4°. Hachette, 1886.

2. On se reportera à l'ouvrage de M. H. Delaborde, *La Gravure en Italie avant Marc-Antoine*. Rouam, 1883.



LA GRANDE SALLE DU PALAIS DES DOGES A VENISE

est là, digne de l'auteur, digne de la maison qui l'a faite. Tout ce qui peut appuyer une théorie, accentuer un caractère, révéler un artiste, s'y voit dans le meilleur ordre.

Et nous y retrouvons, admirablement commentées, les plus nobles œuvres des maîtres ; ceux-là échappent, et par tant de miracles, qui sont leur génie, à toutes les doctrines d'ensemble que l'on se hasarde à fixer ! On ne classe que les moyens artistes, ou les médiocres ; les maîtres sont à part. L'entomologie artistique, par écoles et par périodes, est un utile amusement, mais quand on se tient aux régions inférieures. Tout en haut, c'est cette sublime anarchie que l'on trouve dans l'histoire de l'art comme dans celle des idées.

PIERRE GAUTHIEZ





J.-TH. STAMMEL

ET SES SCULPTURES AU MONASTÈRE D'ADMONT

Près des frontières de Styrie et de Haute-Autriche, dans une jolie vallée traversée par le cours sinueux de l'Enns et enfermée entre de hautes montagnes, l'abbaye de Bénédictins d'Admont étend ses vastes bâtiments et dresse les deux flèches gothiques de son église au-dessus du bourg groupé au-devant.

C'était autrefois un des plus beaux couvents d'Autriche ; mais un incendie, survenu en 1865, le réduisit presque complètement en cendres. Par bonheur, on put préserver la partie où se trouvait sa célèbre bibliothèque, riche de 80.000 volumes et d'un millier de manuscrits, — une longue et vaste galerie, construite au siècle dernier dans le style pompeux d'alors, décorée de fresques d'Altomonte, et coupée, au centre, par une rotonde ornée de médaillons, de statues, etc.; — et c'est ainsi que nous ont été conservées les principales œuvres d'un sculpteur local dont le talent s'exerça surtout en ce monastère et qui n'est pas indigne d'une courte notice[1].

1. Je suis redevable d'une grande partie des renseignements qui suivent à l'aimable obligeance du R. P. Dr Jacob Wichner, bibliothécaire-archiviste du couvent, qui a consacré une substantielle notice à Stammel dans les *Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner Orden* (1894), et de l'auteur du beau dessin reproduit dans cet article, M. Edmond Födinger.

*
* *

Josef Thaddæus Stammel était né, dit-on, à Sanct-Martin, près Gratz, au commencement du XVIII[e] siècle, on ne sait au juste en quelle année. D'abord pauvre pâtre, son histoire, au début, est l'histoire classique de l'enfant au talent ignoré qui, tout en gardant ses moutons, taille des figures avec son couteau, jusqu'à ce qu'un généreux protecteur — ici le curé du village — le remarque et lui fournisse les moyens de faire son apprentissage artistique. Ses dispositions pour la sculpture étaient d'ailleurs peut-être héréditaires, car, en 1693 et en 1695, on trouve mentionné sur les registres paroissiaux de Gratz un Johann Georg Staemel ou Stambl, sculpteur en cette ville, — peut-être son père ou un de ses parents? — Quoi qu'il en soit, l'enfant alla étudier chez les sculpteurs Johann Jacob Schoy (mort en 1733) et Zeiliger, à Gratz, jusqu'à ce que l'abbé d'Admont, l'ayant à son tour pris en intérêt, l'envoyât compléter son éducation à Rome. De retour en Styrie, Stammel, reconnaissant, devint le sculpteur attitré du couvent d'Admont et, tout en travaillant aussi pour diverses églises de la contrée, y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1765[1].

Bien qu'on ne puisse l'appeler un talent de premier ordre, le petit pâtre, devenu homme et artiste, eut le grand mérite de rester lui, de ne pas s'ingénier à des pastiches plus ou moins réussis des maîtres étudiés, mais de créer de son mieux suivant son inspiration personnelle. En vrai montagnard, il demeure fidèle à la sculpture sur bois, jusque dans ses conceptions les plus monumentales[2]; très rarement, il emploie la pierre ou le marbre, et l'on sent que sa main, habituée dès l'enfance à tailler le *zirbelholz* ou le tilleul, à les façonner et les assouplir au gré de sa fantaisie, n'est pas à l'aise avec ces dures matières. Avec le bois, au contraire, il est sûr de lui, et son tempérament artistique, resté populaire en dépit des Académies, se donne libre cours et suit les caprices de son imagination : ici fantaisiste à outrance, là sentimental ; ici rude et satirique, là noble et recueilli.

C'est en 1731 qu'il est question, pour la première fois, de Stammel

1. On lit, dans les registres mortuaires de la paroisse d'Admont, à la date du 21 décembre 1765 : « *Sepultus dominus Josephus Stämel, famosus statuarius, provisus a P. Vitale.* »

2. Toutes les œuvres mentionnées ci-dessous sont, sauf indication contraire, des sculptures sur bois.

dans ce qui reste des archives brûlées du monastère. Il livre à l'église de Wildalpen un Ange gardien, pour lequel il reçoit 10 florins. Vers le même temps, il exécute, pour la chapelle de la Vierge dans l'église du monastère, où ils se trouvent encore, quinze médaillons sculptés sur bois représentant les quinze « Mystères » de la vie de Marie.

Puis c'est, en 1736 — si l'on en croit une vieille gravure portant la mention *Josef Stamel invenit*, — un maître-autel pour l'église du pèlerinage de Frauenberg, près Admont, orné des groupes de la Nativité de Jésus-Christ et du Crucifiement (la première de ces deux œuvres a été transportée plus tard à Admont).

On trouve encore le nom de « Stämbel » dans les comptes de trois autels et d'une chaire pour l'église de Sanct-Gallen (1736-1740). Mais un de ses ouvrages les plus importants et les plus curieux de cette période est le groupe de saint Martin, saint Paul et saint Éloi, qu'il eut la bizarrerie de représenter à cheval, de grandeur naturelle, au-dessus du nouveau maître-autel érigé dans l'église de son pays natal, Sanct-Martin.

Son nom est ensuite cité en 1740, à propos de l'exécution d'un bas-relief pour un tabernacle, à Mautern ; de sept statues, payées 91 florins ; d'une crèche, payée 50 florins, et de deux bas-reliefs, pour l'église de Kallwang ; d'un crucifix, pour le presbytère de la même paroisse ; d'un maître-autel, pour l'église de Winklern, près Oberwœlz.

L'église de Kammern possède aussi de lui un crucifix ; celle de Sanct-Lorenz, près Rottenmann, deux petits hauts-reliefs polychromés représentant l'Apparition de la Vierge à saint Bernard, et saint Benoît ; le couvent de Seitenstætten, huit bas-reliefs : la Présentation de Marie et celle de Jésus-Christ au Temple, Judas trahissant son maître, le Crucifiement, l'Invention de la Sainte Croix, Héraclius portant la vraie Croix, la Mort de sainte Scholastique et celle de saint Benoît.

Enfin, à la cathédrale de Gratz, sur le maître-autel, sont deux groupes de sa main, en marbre blanc, représentant, l'un, saint François Borgia et, à ses pieds, saint Stanislas Kotzka, en habit de pèlerin, demandant à entrer dans la Compagnie de Jésus ; l'autre, saint Ignace tendant l'Évangile à saint François-Xavier. Une statue en pierre de saint Jean Népomucène se trouvait encore, en 1848, dans la même ville, sur la Murplatz ; elle en fut enlevée depuis et a disparu.

*
* *

Mais arrivons aux œuvres exécutées à Admont.

Plusieurs, malheureusement, ont été détruites dans le grand incendie de 1865 : des statues de saint Pierre, de sainte Madeleine, une Déposition de croix et six scènes du Nouveau Testament, qui décoraient les pièces servant d'habitation à l'abbé du couvent; un crucifix, placé derrière l'orgue de l'ancienne église; et une composition bizarre, très renommée dans le pays, dite l'*Universum*, qui figurait dans le musée, quoique par sa forme et ses dimensions elle semblât avoir été destinée à orner la rotonde de la bibliothèque : c'était un groupe, haut de 4 mètres, qui avait, comme son nom l'indique, la prétention de représenter toute l'histoire de la terre et de la civilisation humaine depuis la création : sciences, arts, métiers, navigation, découvertes de toute sorte, produits de la nature, races diverses, costumes des différents peuples, événements historiques, retracés soit en figures détachées, soit en bas-reliefs, s'y trouvaient réunis et formaient un assemblage des plus curieux, probablement assez hétéroclite, que couronnait un globe céleste.

Les œuvres subsistantes sont : dans l'église actuelle (chapelle de la Vierge), la suite des quinze médaillons cités plus haut ($0^{m}33$ de hauteur sur $0^{m}28$ de large), et, au dernier autel du bas-côté de gauche, une crèche où l'on voit, au bas d'une colline que couronne la ville de Jérusalem avec le Temple (!), l'étable de Bethléem ; autour de la sainte Famille se groupent en même temps les bergers et les Rois mages, apportant leurs présents : ceux-là, de petits pains ronds, des œufs dans un chapeau; ceux-ci, des fruits d'or et des aromates; au dernier plan, on voit l'ange qui vient d'annoncer aux bergers la naissance du Sauveur; et, comme avec Stammel l'*humour* ne perd jamais ses droits, dans un coin, deux boucs entrechoquent leurs cornes, — allusion, dit la chronique locale, aux fréquentes disputes de deux pères du couvent, les frères Amand et Willibad Griessenbœck[1].

Une autre crèche avec l'Adoration des mages, provenant de l'église de Frauenberg, se trouve dans la sacristie; une autre encore dans l'oratoire des moines; puis dans la « salle des ornements », une Adoration des Mages et une statue du Christ ressuscitant.

Deux chapelles dédiées à saint Benoît et à saint Blaise, cons-

1. On sait que *bouc* se dit *Bock* en allemand.

truites vers 1740 dans le jardin du monastère, sont ornées de groupes qui sont probablement de la main de Stammel. Dans la première, on voit, reposant sur des nuages, le saint fondateur de l'ordre, debout, tête nue et les mains jointes; à ses pieds, un ange porte un calice d'où sort un serpent; à ses côtés, sont deux autres anges, dont un montre le livre où est inscrite la règle de l'ordre; au-dessus, un corbeau apportant un pain; enfin, au premier plan, une femme (symbolisant la Piété) avec un encensoir, et des anges tenant les armes de l'évêché de Salzbourg.

Dans l'autre chapelle, saint Blaise, patron de l'église d'Admont, est représenté debout, en ornements épiscopaux et tête nue, tenant d'une main la mitre et de l'autre un cierge; à ses côtés volent deux anges portant les instruments de son supplice : un affinoir et une torche; au devant se voient une femme portant un enfant malade et un ange armé d'un glaive; sur le piédestal, les armes de l'abbé Anton II (1718-1751).

Les archives du couvent renferment aussi de lui un petit panneau, très finement travaillé, représentant le Christ apparaissant aux apôtres réunis et faisant toucher ses plaies à saint Thomas, tandis qu'un autre disciple apporte des pains sur un plat. Cette scène est encadrée de quatre médaillons : la Vocation de saint Pierre et celle de saint André, le Christ ressuscité apparaissant à Marie-Madeleine et aux disciples d'Emmaüs.

Enfin, dans la « Chancellerie » se voit une statuette, où l'artiste a représenté le nain Oswald Eibegger, page de l'abbé Anton II, en uniforme de hussard.

Mais les œuvres capitales de Stammel se trouvent dans la bibliothèque. Ce sont, avant tout, les quatre groupes gigantesques, plus que grandeur naturelle, en bois sculpté et bronzé, où il a figuré les « Quatre Fins dernières » : la Mort, le Jugement, l'Enfer et le Ciel. Elles se dressent dans la rotonde centrale, aux quatre points d'intersection avec la grande galerie.

La Mort est figurée par un squelette ailé, apparaissant, le sablier dans une main et la flèche de l'heure dernière dans l'autre, derrière un pèlerin, dont le visage et l'attitude trahissent l'appréhension du coup fatal. Au bas, un escargot traînant sa coquille, une cire qui se consume, des bulles de savon s'échappant du chalumeau d'un enfant, symbolisent la vie.

Le Jugement, c'est un jeune homme, surgissant de la tombe (sur

la pierre tumulaire est incrite la date de ces sculptures, 1768), suspendu entre le ciel et l'enfer, la béatitude et la damnation, et regardant en bas, d'un air angoissé, un démon, armé de lunettes grossissantes, qui porte le livre des fautes, tandis qu'en haut un ange lui montre d'un air encourageant le Christ apparaissant dans sa gloire pour prononcer la sentence.

L'Enfer est représenté par les sept péchés capitaux : la figure principale, qui tient un serpent se mordant la queue, symbole de l'Éternité, est un homme nu, d'une exécution plastique excellente, le visage contracté par la fureur, rongé au cœur par une vipère et brandissant un poignard (la Colère) ; il chevauche un monstre, mi-bouc, mi-homme, à ailes de chauve-souris, à figure sardonique (la Luxure), et est entouré des autres vices : une tête couverte d'une coiffure faite de pièces de monnaie et rêvant, les yeux mi-clos, de ses trésors (l'Avarice), tandis que, vis-à-vis, l'Envie grince des dents, et qu'un paon, faisant la roue, forme le cimier d'un casque coiffant l'Orgueil ; plus haut, la Gourmandise tient une saucisse et une bouteille et a des ailes de chauve-souris pour signifier les orgies nocturnes ; enfin, au bas, un masque humain qui ferme les yeux et un crapaud symbolisent la Paresse. Tout cela est vomi avec des flammes par le gouffre béant de l'Enfer, et forme un groupe fantastique, une sorte de bête monstrueuse aux têtes multiples, pleine de vie et d'un effet vraiment saisissant.

Comme contraste, voici le Ciel : une créature juvénile, aux traits gracieux, vêtue de voiles légers, une couronne sur la tête, emportée par un ange vers les hauteurs célestes, où resplendit dans une gloire le triangle divin, vers lequel elle élève un cœur ; à ses pieds, un petit génie tient le serpent de l'Éternité, et trois autres enfants rappellent les mérites et les vertus de l'âme qui plane au-dessus : l'un a les mains jointes (c'est la Prière), le second reçoit un pain d'un corbeau (le Jeûne), et le troisième (qui personnifie l'Aumône) tient dans sa main droite une pièce de monnaie et est privé de sa main gauche, qui « doit ignorer ce que fait l'autre ».

Ces groupes colossaux, si pleins d'invention, de verve et de vie, sont les œuvres maîtresses de Stammel et montrent ce qu'était notre sculpteur : un artiste vraiment original, d'une science technique très sûre (l'anatomie et les draperies sont traitées d'une façon parfaite), surtout doué d'une imagination fertile, parfois exubérante, à laquelle il s'abandonne volontiers, et qui donne à ses œuvres, remarquables sous beaucoup de rapports, un côté peut-être théâtral — nullement

choquant, d'ailleurs, dans ce milieu déjà pompeux, où elles ne paraissent être qu'un détail harmonieux de l'ensemble décoratif.

Quatre statuettes, exécutées d'après les dessins du peintre augs-



L'ENFER

Groupe en bois sculpté par J.-Th. Stamme

(Bibliothèque d'Admont)

bourgeois Gottfried Bernhard Gœz (1746), dominent ces groupes. Elles représentent la Vérité, la Sagesse, la Prudence et la Science, et sont symbolisées par des femmes : la première, portant un soleil sur sa poitrine, soulevant le voile qui lui couvre le visage et foulant aux pieds le masque de la Fausseté ; la deuxième, avec un livre et un serpent et tenant dans la main droite une trompette d'où sortent des

flammes ; la troisième, avec un serpent et un miroir ; la quatrième, avec un compas et une corne d'abondance, le globe terrestre à ses pieds.

Deux grands hauts-reliefs, situés dans les galeries à droite et à gauche de la rotonde centrale, sont ensuite les œuvres les plus importantes de Stammel à la bibliothèque d'Admont. Ils renferment chacun deux épisodes de l'Écriture, réunis — par une nouvelle bizarrerie du sculpteur — en une seule scène.

L'un (dans la galerie sud) représente le Jugement de Salomon et la Visite de la reine de Saba. Le roi des Hébreux est assis sur un trône décoré de deux lions ; à droite, un guerrier avec un bâton de commandement et un savant avec un livre et un compas ; au-devant, les deux plaignantes, dont l'une considère sans émotion le soldat prêt à trancher l'enfant avec son épée, tandis que l'autre, au contraire, cherche à lui arracher l'innocent. Pendant ce temps, s'avance à gauche la reine de Saba, avec une longue suite de femmes et de guerriers en uniformes hongrois, deux chameaux, un singe, etc.

Sur l'autre haut-relief (galerie nord) on voit Jésus enseignant dans le temple et la Guérison du paralytique. Le Sauveur est debout, dominant et prêchant la foule groupée au fond, où l'on distingue un cavalier en costume espagnol, des femmes en collerettes de dentelle, un enfant écrivant sur une tablette. Au premier plan, à droite, est couché le paralytique, une sonnette dans la main ; il est entouré des prêtres, des Pharisiens, des docteurs, dont l'un porte des lunettes. On remarque aussi l'Arche d'alliance, un encensoir fumant et un tronc à offrandes.

Dans ces galeries encore, à côté ou vis-à-vis des sculptures précédentes, se voient, ici, les statues de Moïse recevant les tables de la Loi, d'Élie auquel un corbeau apporte un pain, de saint Pierre avec les clefs, et de saint Paul armé de l'épée, accompagné d'un ange tenant un serpent ; — là, celles des Évangélistes avec leurs symboles respectifs.

Enfin, la collection de dessins de la bibliothèque renferme plusieurs œuvres de notre artiste ; citons, entre autres, quatre différents Christs en croix ; un Couronnement de la Vierge ; une Adoration des bergers (concordant exactement avec la crèche de la sacristie) ; deux anges tenant une couronne, un livre et une palme ; l'entrée du pittoresque défilé de Gesæuse, près Admont ; des études d'anatomie ; des scènes tirées de la mythologie, de l'histoire ancienne, etc., dessinés à la mine de plomb où à la sanguine.

Terminons cette notice par une anecdote qu'on raconte dans le pays et qui achève de peindre le caractère de Stammel. Il gardait constamment près de son lit un coffret toujours fermé, auquel personne ne devait toucher et qu'on pensait, par conséquent, rempli d'argent ou de choses précieuses. Après sa mort, on s'empressa de l'ouvrir ; quelles ne furent pas la surprise et la gaieté des assistants en voyant apparaître une main sculptée, qui faisait le geste de donner un soufflet!... On pouvait voir jadis cette curiosité au bas du fameux *Universum*.

Tel est l'original artiste dont la renommée vit encore à Admont et aux environs. Il lui manqua certes, pour être appelé un maître, plus de simplicité et surtout un goût plus épuré, refrénant et réglant les fantaisies de son imagination, mais on ne saurait lui refuser, avec une science technique solide, un talent vraiment personnel et bien vivant, et à ce titre il a droit à une petite place dans l'histoire de l'art.

AUGUSTE MARGUILLIER





BIBLIOGRAPHIE

MAX LEHRS. — DER MEISTER W; EIN KUPFERSTECHER DER ZEIT CARLS DES KÜHNEN[1].

La gravure au burin, à ses débuts, compte peu de maîtres plus dignes d'attention que celui dont M. Lehrs s'occupe dans la présente monographie. Bartsch chiffrait à trente et une pièces son œuvre, augmenté ensuite de seize pièces nouvelles par Passavant. De cette double nomenclature M. Lehrs écarte certaines pièces d'attribution erronée, pour arriver, à son tour, à un total de quatre-vingts numéros, y compris trois planches mentionnées par divers catalogues, mais qu'il n'a point aperçues au cours de ses recherches.

L'intérêt d'art et l'intérêt d'histoire se joignent pour donner aux productions du maître W une haute importance. Pas plus que ses devanciers, M. Lehrs n'aboutit à expliquer le monogramme de l'artiste, mais avec plusieurs d'entre eux, il opine pour lui assigner une origine flamande.

Cela étant, nous nous trouverions tenir le premier représentant par le burin de cette école, dite de Bruges, qui a donné à l'art une si glorieuse pléiade de peintres et de miniaturistes. Sans doute il n'en reflète que d'assez loin la pureté, mais, comme le dit Renouvier, « l'habileté générale du dessin, la beauté des détails d'architecture ogivale qui relèvent la plupart de ses compositions, le burin gras et souvent frais et moelleux avec lequel elles sont exécutées, méritent à tous égards d'être loués ».

1. Un vol. in-fol. avec 31 planches héliographiques. Dresde, Wilhelm Hoffmann, 1895.

Avons-nous affaire à un graveur exclusif? C'est douteux. Avec Renouvier encore et M. Lehrs, on peut croire qu'il s'agit d'un orfèvre, maniant accessoi-



LA GÉNÉALOGIE DE LA VIERGE

Réduction de l'estampe du maître WA. (Lehrs, n° 1)

rement le burin, car, en vérité, les sujets d'orfèvrerie, d'architecture et d'ornementation qui interviennent dans l'œuvre lui donnent son relief principal.

Aucune pièce n'est pourvue de millésime ; on supplée toutefois à cette absence par le fait — un des plus intéressants que révèle le livre de M. Lehrs — que notre graveur n'est autre que celui des grandes armoiries de Charles le Téméraire,

attribution à laquelle je me rallie d'autant plus volontiers que, comme l'auteur a la bonté de le dire, je l'avais faite de mon côté.

Alvin fixait assez précisément à l'année 1467 la date des armoiries de Bourgogne, « la plus ancienne gravure en taille-douce gravée dans les Pays-Bas ». Dès lors nous sommes en présence d'un contemporain du maître E. S., sinon de lui-même, comme l'aurait voulu Harzen, présent à la trouvaille de la pièce. Alvin n'adopta pas cette manière de voir et les recherches de M. Lehrs lui donnent raison, comme elles achèvent de prouver le bien fondé de ses vues — et des miennes — touchant la fausseté d'un morceau que Pinchart et de Brou s'efforçaient de donner pour une version première des armoiries de Bourgogne, alors qu'en réalité — M. Lehrs a pu l'établir — il s'agit d'une assez médiocre copie du maître dit « aux banderoles » laquelle, depuis quelques années, a passé au Cabinet de Londres.

Chose bizarre et d'explication difficile, on trouve dans l'œuvre du maître E. S. jusqu'à quinze estampes manifestement retravaillées par W A, lequel a plus tard mis sa marque sur plusieurs. Envisager les deux artistes comme de même souche serait pour le moment aventureux. Y eut-il entre eux des rapports de maître à élève? Rien ne s'y oppose. Inférieur à son confrère, W A, par sa technique, consacre un progrès.

Très inégale, au surplus, est la valeur de ses travaux : admirables pièces d'orfèvrerie, ostensoirs, crosses, reliquaires, etc., fragments d'architecture et ornements gothiques superbes, alternant avec des figures mal charpentées, de formes arthritiques, selon le terme employé par M. Lehrs. On trouverait peu surprenant de rencontrer des orfèvreries religieuses façonnées d'après de tels dessins et certes il a pu exister, sur les places publiques de Flandre, des fontaines du genre de celles que nous montre le présent recueil.

Pour ce qui est des églises et des chapelles gothiques assez nombreuses dans l'œuvre et dont la représentation est vraiment pittoresque, M. Lehrs y voit de pures fantaisies ou plutôt des modèles destinés aux sculpteurs de retables, peut-être aussi aux peintres en peine de motifs d'architecture pour les volets de leurs triptyques.

Que tout y soit fait d'imagination, c'est peut-être trop dire. M. Lehrs a relevé, sur une épreuve d'intérieur d'église, au Cabinet d'Oxford, le mot Anvers tracé en vieille écriture. On n'arriverait pas à déterminer l'édifice, mais certainement l'*Intérieur d'oratoire*, figuré sous le nº 56, pl. xxi, offre une grande analogie avec la chapelle de Bourgogne, à Anvers. L'abondance ornementale ne serait pas un obstacle absolu à l'existence de certains de ces ensembles. L'Espagne a des types d'une richesse au moins équivalente, et sans aller jusque-là, la chapelle de Henri VII à Westminster peut leur être comparée sous ce rapport.

Les sujets profanes de notre graveur sont, en majeure partie, militaires. Ils nous montrent, sous les armes, des fantassins et des cavaliers formés sur plusieurs rangs, morceaux uniques en leur genre. Ils nous montrent aussi des guerriers sous la tente. Nécessairement, il s'agit de troupes bourguignonnes, attendu que M. Lehrs nous signale (nº 22, pl. viii) l'écu de Bourgogne et les attributs de la Toison d'or, servant à décorer un pavillon qui, sans doute, abrite le prince.

Les types de navires, au nombre de sept, sont extrêmement curieux et nous fournissent les représentations les plus anciennes du genre, en gravure. On y lit

des titres en flamand : *baerdze*, barque, et *kraeck*, caravelle. Du reste, une inscription votive dans la même langue figure au bas d'une image de saint Quirin, que viennent implorer, à grand renfort d'offrandes, des fidèles de toute condition.



LA GÉNÉALOGIE DE LA VIERGE

Tableau attribué à Hugo van der Goes (Musée de Lyon)

Bien qu'en général il manie le burin avec dextérité, le graveur n'accuse pas, dans son imagerie pieuse, un savoir qui soit d'accord avec son sentiment du pittoresque. Aussi ne m'aventuré-je pas à lui faire honneur de l'invention de ses figures, moins encore de ses compositions. Les *Madones* et les *Apôtres*, alors que les niches ornementales où il les place seraient de sa composition, semblent mani-

festement inspirés de peintures ou de dessins d'autrui. Comment admettre que le *Crucifiement* (Lehrs, 8), les *Madones* 2 et 4 (lesquelles se répètent en plus petit format sous les nos 3 et 5), par leur gaucherie même, n'attestent pas le souvenir d'un maître de valeur plus haute que leur interprète par le burin ? *A fortiori*, le *Saint François recevant les stigmates* (n° 16) et le *Saint Martin* (n° 18), ce dernier maniant son épée de la main gauche, ont-ils eu pour sources des créations très précises, chose en quelque sorte prouvée par leur déformation moindre sous le burin du graveur, lequel s'est abstenu de mettre sa marque sur l'une et sur l'autre pièce. On peut, du reste, se rallier à l'attribution.

Ne pas envisager comme de première main l'ensemble des productions du graveur serait si peu une hypothèse gratuite, que précisément la plus parfaite de ses pièces, *la Généalogie de la Vierge*, dont Renouvier fait un juste éloge et dont la supériorité étonne M. Lehrs, se retrouve presque textuellement dans une peinture. Ce tableau de maître anonyme, vendu à Londres, en 1895, sous le nom de van der Goes[1], acquis depuis par le Musée de Lyon, qui se place au premier rang des galeries publiques de France, constitue un véritable problème. Dans son ensemble comme dans ses détails, il pourrait être envisagé comme le point de départ de la gravure de W ⚷. Abstraction faite de deux figures de donateurs et à l'exception d'un vieillard remplacé par un jeune homme qui, dans la peinture, occupe la place de l'apôtre saint Jacques le Mineur, tout se retrouve de part et d'autre. Traduction libre, sans doute, mais que j'ai bien de la peine à envisager comme ayant pu servir de thème à un tableau de la qualité de celui qui nous occupe. Le graveur s'est-il exceptionnellement inspiré d'une peinture, ou bien est-ce l'inverse ?

Ajoutons que ses estampes durent avoir grande notoriété. Dès le xve siècle, elles étaient l'objet de copies, et M. Loga nous a récemment montré Michel Wolgemut tirant de la *Généalogie de la Vierge* des motifs pour illustrer les Grandes Chroniques de Nuremberg[2]. Rencontre étrange à qui songe qu'on avait pensé, dès le début de ce siècle, à faire, du graveur W ⚷, le maître de Michel Wolgemut.

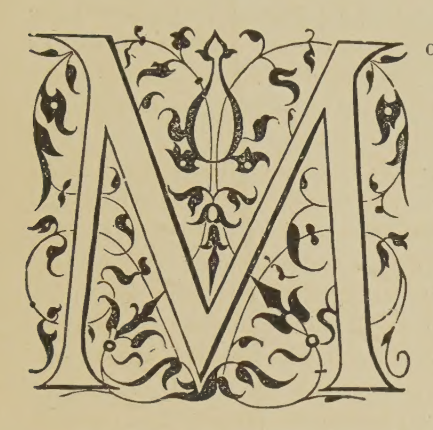
J'en ai dit assez pour montrer que le nouveau livre du savant conservateur des estampes de Dresde constitue une adjonction des plus précieuses à l'histoire des commencements de la gravure en taille-douce. Par la sûreté, par l'abondance des informations, par la sagacité des aperçus et l'excellence des reproductions, il prend place au nombre des sources les plus précieuses auxquelles puissent recourir l'iconophile et le curieux.

H. H.

1. Il eut pour premier acquéreur M. Stéphen Bourgeois, à Paris, chez qui j'ai eu la satisfaction de pouvoir l'étudier.

2. Annuaire des Musées royaux (*Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen*), t. XVI, p. 224.

ÉMILE MICHEL, de l'Institut. — ÉTUDES SUR L'HISTOIRE DE L'ART : *Diego Velazquez ; — Les débuts du paysage dans l'école flamande ; — Claude Lorrain ; — Les arts à la cour de Frédéric II*[1].



ONSIEUR Émile Michel est ici chez lui; nos lecteurs lui doivent la primeur de bien des leçons profondes, de bien des pages de critique émue ; il est donc de notre devoir de leur signaler les quatre *Études* si nourries que l'auteur vient de réunir en un livre de haut enseignement.

Ce livre est, en effet, par essence, un livre *de bonne foy* et plein de cette claire vue qui illumine les temps et les figures du passé sans éclats faux ni ombres artificielles. Là est, à ne regarder que l'heure présente, son originalité, sa force et le secret de son charme. Adieu aux théories bâties sur le sable, et trop souvent sur le sable d'autrui; adieu aux écritures littéraires qui, tolérables à l'époque romantique, versent aujourd'hui dans un pathos inexpressif! Successeur direct de Fromentin, M. E. Michel discerne, avec la compétence d'un artiste professionnel, les qualités techniques des œuvres qu'il analyse pourtant en philosophe, et suit en amateur passionné ses prédilections spontanées. Aussi semble-t-il toujours reconnaissant envers le sujet qu'il étudie et n'a-t-il besoin, pour bien dire, que d'un peu d'ironie socratique tempérant l'ardeur de son admiration première.

Velazquez, par exemple, ce formidable phénomène qui déroute tous les systèmes et fait craquer toutes les classifications préconçues, Velazquez devant qui « on reste sans défense », a interrompu toutes les autres préoccupations de M. E. Michel; nous n'en voulons pour preuve que le beau parallèle entre le peintre gentilhomme et le sévère Holbein qui clot la plus importante des *Études*. Introduit dans ce radieux domaine par les recherches savantes dont notre collaborateur M. Paul Lefort est le représentant en France, le nouveau critique des musées de Madrid s'est longuement arrêté devant les œuvres qui caractérisent le plus fortement l'amour de la nature vivante chez le fougueux Espagnol, et son indomptable personnalité. Dans ce long discours, le tact marche d'accord avec l'équité, et il est touchant de voir avec quelles pieuses précautions les grands maîtres italiens et flamands dans l'art du portrait sont, pour ainsi dire, non pas priés de céder leur place, mais avertis que, parallèlement à leur art, un art plus libre s'est ouvert.

C'est une aurore d'un tout autre genre dont M. E. Michel a noté les progrès dans l'étude qu'il consacre aux *Débuts du paysage dans l'art flamand*. Il s'agissait, en effet, ici, de fixer les nuances les plus délicates d'un sentiment variable entre tous, celui qu'ont eu du monde extérieur les primitives écoles. Le sentiment de la nature est arrivé, chez nous, à une telle acuité que nous sommes facilement portés à nous en croire les premiers dépositaires, quand nous ne sommes que

1. Paris, Hachette, in-16, 1895.

les héritiers de ceux qui ont passé par les tâtonnements de la naïveté originelle. Depuis les enluminures du début jusqu'à la franche émancipation du paysage se suffisant à lui-même, M. E. Michel marque donc de grandes étapes plastiques, dont les plus signalées sont marquées par les noms de Van Eyck et de Memling, — du premier surtout, qui triomphe avec plus de candeur, — et termine au moment où l'art hollandais supplante l'art flamand par une observation et une émotion supérieures devant les beautés naturelles.

Mais il est une place qui — malgré les efforts d'un peintre anglais célèbre — n'est point disputée dans la hiérarchie des maîtres anciens du paysage : c'est celle qu'occupe *Claude Lorrain ;* celui-là aussi ouvre de larges espaces à la poésie de la lumière et du plein ciel. La troisième des *Études*, tout en nous montrant l'enseignement que reçut le jeune pèlerin de l'art et ce qu'il emprunta à ses contemporains, laisse cependant son rôle indescriptible au mystère de l'*ambiance* qui lui est propre; elle laisse aussi, justement, au Poussin sa large et noble part. Encore une fois, le critique réussit à nous initier au patient travail technique du peintre le plus immatériel qui soit; il faut lui savoir gré d'essayer toujours; trop souvent les critiques « renoncent à décrire » le charme intrinsèque de l'œuvre et laissent à l'image le soin de parler pour eux.

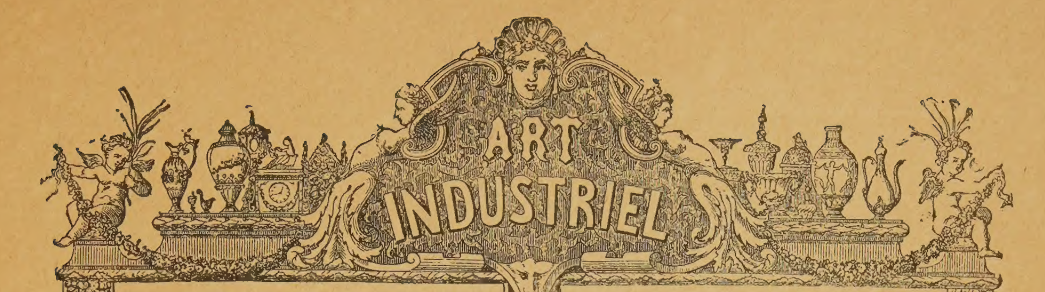
Enfin, l'étude sur *les Arts à la cour de Frédéric II* est le tableau précis et vivant de l'activité intellectuelle d'un roi qui aurait souhaité d'avoir à Potsdam un Velazquez et tâcha d'y attirer Van Loo sans y parvenir. Les efforts du roi de Prusse pour douer la nation qu'il créait intégralement d'un art que son cerveau concevait tout armé échouèrent, il est vrai : on ne force pas la nature, et une pensée authentique de M. de Bismarck a bien rendu l'inutilité de la culture intensive officielle appliquée aux œuvres d'art : « On ne mûrit pas les fruits, dit-il, à la chaleur d'une lampe; » mais n'oublions pas que Potsdam renferme vingt et un Watteau et une cinquantaine de tableaux de Pater et de Lancret. La belle causerie de M. E. Michel est un chapitre d'histoire philosophique et de morale esthétique qui pourrait porter en épigraphe : *et nunc erudimini, reges.*

A. R.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

PARIS. — IMP. GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI


ART
INDUSTRIEL

38e ANNÉE — 1896

LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE	ÉTRANGER
Paris . . . . . Un an : **60** fr. Six mois : **30** fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements — **64** fr. — **32** fr.	Un an : **68** fr. Six mois : **34** fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1er de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, Mis de Chennevières (de l'Institut), de Champeaux, Courajod, de Fourcaud, de Geymüller, A. Gruyer (de l'Institut), Éd. de Goncourt, J.-J. Guiffrey, Henry Hymans, Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, Mabilleau, Lucien Magne, Maurice Maindron, A. Marguillier, Roger Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Émile Michel (de l'Institut), Ém. Molinier, Eug. Müntz (de l'Institut), P. de Nolhac, Gaston Paris (de l'Institut), B. Prost, Salomon Reinach, Ary Renan, Édouard Rod, Saglio (de l'Institut), Six, Schlumberger (de l'Institut), M. Tourneux, W. de Seidlitz, Ch. Yriarte, etc., etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent **gratuitement**

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

ÉDITION DE GRAND LUXE

A partir de 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : **100 francs.**

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **5 francs.**

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT.